U d'/of OTTAWA
39003002852951

MÉMOIRE

SUR

HUCBALD.

ML
174
.86M4
341

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/mmoiresurhucba00cous

SE TROUVE :

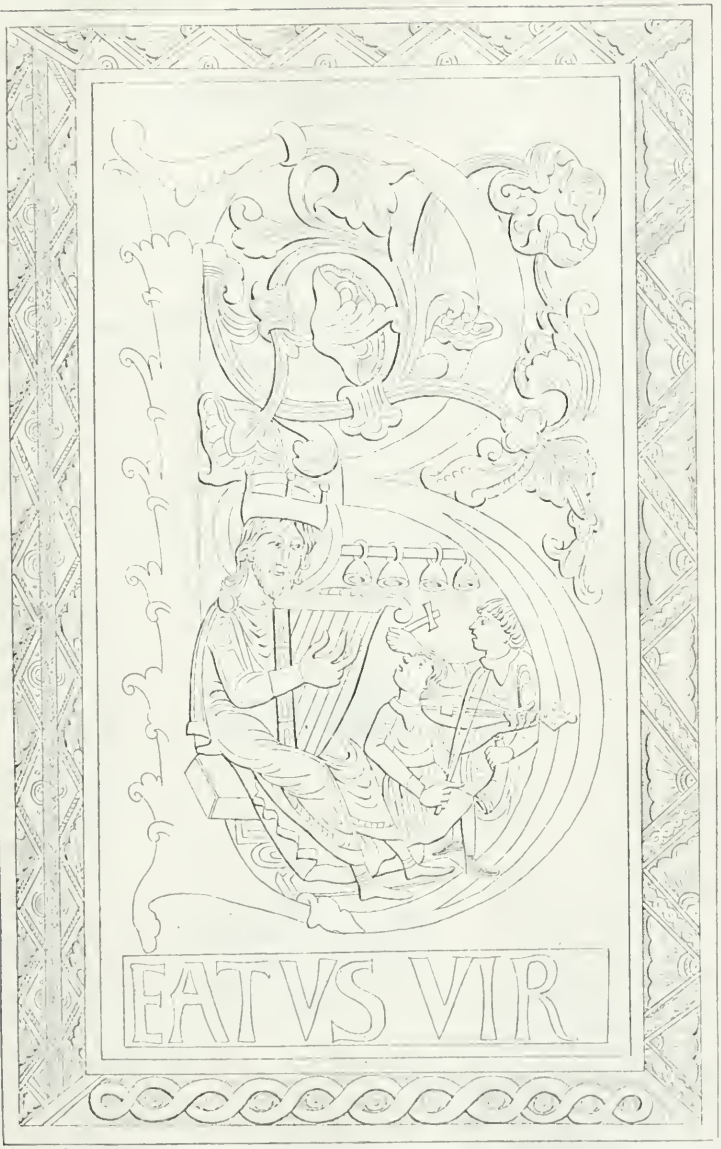
A PARIS, chez Brockhaus et Avenarius, libraires, rue Richelieu, 60.

A LEIPZIG, même Maison.

A BRUXELLES, chez Berthot, libraire, Marché au Bois, 6.

A DOUAI, chez Obez, libraire, rue de Bellain, 4.

Imprimerie de V. ADAM, à Douai.


EATVS VIR

MÉMOIRE

SUR

HUCBALD

ET SUR

SES TRAITÉS DE MUSIQUE,

SUIVI

DE RECHERCHES SUR LA NOTATION

ET SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE,

AVEC 21 PLANCHES;

PAR E. DE COUSSEMAKER,

MEMBRE RÉSIDANT DE LA SOCIÉTÉ ROYALE ET CENTRALE D'AGRICULTURE DE DOUAI, CORRESPONDANT DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE POUR LES TRAVAUX HISTORIQUES.

PARIS,

J. TECHENER, LIBRAIRE,

PLACE DU LOUVRE, 12.

1841.

BIBLIOTHECA
Otaviensis

171
1241

TIRÉ A QUATRE-VINGTS EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS A LA PRESSE.

N°. 11.

une époque comme la nôtre, où les études historiques ont pris un si grand développement, où le passé est interrogé dans toutes ses phases morales et intellectuelles, l'historien n'a guère besoin d'invoquer l'indulgence du lecteur en lui présentant son ouvrage. Il peut compter presque toujours sur un accueil favorable. Cependant les travaux qui doivent servir à l'histoire des beaux-arts obtiennent rarement la même faveur. Pour ne parler que de la musique, elle est regardée encore généralement comme un art frivole, et il faut en quelque sorte du courage pour proclamer devant les hommes positifs du siècle que son but est noble et utile, que l'histoire de ses développements et de ses révolutions est digne d'occuper les esprits sérieux. Si pourtant on l'examine de près et avec soin, on reconnaît bientôt qu'elle a exercé une grande influence sur la civilisation, et qu'elle en a toujours été l'expression, en constatant les sentiments, les idées, les joies et les souffrances de la société. Bien compris et bien dirigé, c'est l'art qui, dans l'avenir, est destiné à exercer sur les mœurs l'empire le plus efficace. La musique, envisagée sous ce rapport, mérite d'occuper une place dans nos institutions scientifiques et universitaires; son histoire, qui se lie d'une manière intime à l'histoire morale des peuples, doit fixer l'attention de tous les hommes consciencieux qui ne veulent rien omettre dans l'étude des progrès de la civilisation.

Depuis long-temps, l'Allemagne a senti toute l'importance de la musique, en l'admettant dans l'enseignement comme partie essentielle de l'éducation. On peut dire même que c'est dans l'amour, dans la foi de l'art que la douceur des mœurs et la naïve harmonie qui règne dans les familles allemandes prennent leur source. Aussi les hommes supérieurs de ce pays sont-ils pénétrés de la mission civilisatrice de cet art sublime, et ne dédaignent-ils pas de lui prodiguer leurs richesses intellectuelles. Le savant dans la théorie et dans l'histoire, le philosophe dans l'esthétique, y trouvent une mine féconde en vues élevées.

La France, si riche d'ailleurs en littérature de tout genre, est, sous le rapport musical, dans une infériorité qui contraste singulièrement avec la prodigieuse activité d'esprit qui la distingue. Pourquoi cependant cette indifférence pour la musique? n'y a-t-il pas dans cet art, comme dans toutes les branches des connaissances humaines, un enchaînement de faits, une suite de transformations qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre ses principes théoriques et pratiques tels qu'ils existent actuellement? C'est une vérité qui a pu être méconnue, mais qui est incontestable. L'utilité des études historiques sur la musique ne saurait donc être mise en doute. Si elles ont été négligées jusqu'ici en France, c'est que la musique n'y a point occupé parmi les sciences morales le rang qui lui appartient; c'est qu'elle n'y a pas été, quant à son influence et à sa destination, appréciée comme elle doit l'être par les hommes dont la mission est de répandre l'instruction; c'est, en un mot, que l'éducation musicale dirigée vers son véritable but n'y a jamais existé.

Il est arrivé de là que la nation française, privée de guides capables d'éclairer son goût et de le diriger vers le beau, n'a accueilli qu'avec froideur, sinon avec dédain, les compositions d'un style élevé; de là peu

ou point de lecteurs pour les ouvrages historiques d'un art dont les plus remarquables productions étaient si mal comprises ; de là enfin le dégoût qu'éprouvaient les hommes spéciaux à se livrer à des études arides et compliquées, dont le résultat ne leur offrait en compensation ni réputation ni estime.

Depuis quelques années pourtant, il semble se former un notable changement dans la direction des idées musicales. Les compositions sérieuses des grands maîtres sont exécutées d'une manière digne de leurs nobles inspirations ; les procédés scientifiques de la musique dans leurs diverses périodes, toutes les branches de l'histoire de l'art sont étudiés et approfondis. Cette impulsion vers la partie théorique et historique de la musique, on la doit surtout à M. Fétis qui, par la publication de sa *Revue Musicale* et d'autres travaux intéressants, a fortement contribué à éveiller la sympathie publique pour les hautes études de l'art. Il faut espérer que la France continuera de marcher dans cette voie progressive et qu'un jour elle pourra, sous ce rapport, être placée au même rang que sa rivale d'outre-Rhin.

Notre but, en présentant ces considérations, n'est pas de demander pour notre ouvrage plus d'importance que, sans doute, il n'en mérite ; et le lecteur, nous attendons de lui cette justice, ne se méprendra pas sur nos intentions. Nous voulons seulement démontrer la nécessité pour les musiciens de connaître comment les diverses notions de l'art se sont formées et développées telles qu'elles existent maintenant, la nécessité par conséquent d'étudier la musique dans son histoire.

Deux raisons nous ont déterminé dans le choix que nous avons fait du sujet de ce mémoire : l'intérêt qui doit se rattacher naturellement, dans une province de Flandres, au nom de Hucbald, et l'époque musicale

qu'il représente, époque de l'introduction de l'harmonie. Sans doute, les traités de cet auteur ne renferment que des éléments grossiers et imparfaits de cette science ; mais ils n'en sont pas moins, pour nous, les premières traces de règles écrites sur cette matière. C'est donc avec Hucbald que commence l'histoire de l'harmonie et pour ainsi dire celle de la musique moderne. A ce titre, ses ouvrages ont une grande importance et méritaient d'être sérieusement examinés.

Voici le plan que nous avons adopté. Après une esquisse historique de la musique occidentale, depuis l'origine du Christianisme jusqu'au 10e siècle, destinée à mettre le lecteur au courant du sujet et à même d'apprécier plus facilement les travaux de Hucbald, nous divisons notre travail en deux parties : la première comprend la vie de Hucbald et l'analyse de ses traités de musique ; la deuxième présente un examen rapide de son système musical. Vient ensuite un appendice contenant quelques recherches sur la notation et les instruments de musique.

INTRODUCTION.

ESQUISSE HISTORIQUE

DE

LA MUSIQUE OCCIDENTALE

DEPUIS L'ORIGINE DU CHRISTIANISME JUSQU'AU X^e. SIÈCLE.

I

PRATIQUE DU CHANT CHEZ LES PREMIERS CHRÉTIENS.

La musique fut peu cultivée par les Romains. Tout adonnés à l'art militaire, qui fit leur principale gloire et leur puissance, ils n'eurent guère de penchant pour les arts libéraux. Le rude métier des armes

endurcissant leur cœur, les rendit peu propres à goûter la musique, dont les douces émotions ne sont généralement le partage que des âmes sensibles. Ce ne fut qu'après la conquête de la Grèce qu'on vit affluer à Rome et dans l'Italie un grand nombre de musiciens ; et ceux-ci, au lieu d'y remplir une mission civilisatrice, ne servirent qu'aux plaisirs grossiers du peuple et à la débauche des grands. Aussi, loin de trouver à Rome la considération et l'amour, dont l'art et les artistes avaient été honorés aux beaux jours de la Grèce, ils y furent méprisés et regardés comme de vils histrions.

Tantôt bannis, tantôt protégés par les empereurs, ils furent définitivement chassés de Rome après la mort de Néron. Dès-lors la musique gréco-romaine ne cessa d'aller en décadence et finit par disparaître : mais en même tems l'art, aux accents nobles et majestueux, trouva asile chez les premiers chrétiens. C'est parmi ces hommes simples et ignorants, qui se réunissaient en communauté pour confondre leurs émotions et leurs prières, que sont nés les premiers germes du système musical, qui a remplacé celui des Grecs.

Au commencement du christianisme, les néophytes, sans cesse agités par les persécutions sanglantes, dont ils étaient l'objet, n'avaient ni sûreté ni repos. Odieux et proscrits, ils étaient réduits à chercher un asile jusque dans les catacombes et dans les cavernes. Ils s'assemblaient avec le plus grand secret, pour pratiquer leurs cérémonies et leurs exercices pieux ; et la nuit était par eux choisie de préférence, afin de mieux tromper la surveillance de leurs persécuteurs.

Durant cette époque de fureur et de tyrannie, la musique était leur compagne et leur consolatrice; le chant des psaumes et des hymnes fesait partie de leurs pratiques religieuses; les cachots eux-mêmes retentissaient du murmure de leurs saints cantiques. Pline-le-Jeune, dans une lettre à Trajan (1), dit: « Qu'ils avaient cou-» tume de s'assembler un jour avant le lever du so-» leil et de chanter un cantique en l'honneur du Christ » comme d'un Dieu (2). » Presqu'au même tems Lucien rapporte: « qu'ils jeûnent pendant dix jours et qu'ils » passent la nuit à chanter des hymnes (3). »

Les apôtres eux-mêmes, convaincus sans doute de la puissance de la musique, l'avaient introduite dans les cérémonies du culte: leurs paroles ne laissent pas de doute à cet égard (4). Les expressions de St.-Paul surtout sont claires et précises, lorsqu'il exhorte les Ephésiens à louer le Seigneur avec des psaumes et des cantiques (5).

Les instructions et les exemples des apôtres (6) furent

(1) An. 97 à 118.

(2) Affirmabant autem hanc fuisse summam culpæ suæ, vel erroris; quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem.

(3) Dicebant enim soles decem jejuni absque cibo perseverabimus et ad hymnos tota nocte decantandos vigilantes, talia somniamus.

(4) Jac. v. 13. — Corinth. xiv. 15. — Coloss. iii. 16. — Ibid. v. 18. — Off. Johan. xiv. 2.

(5) Loquentes vobismet ipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino.—Eph. v. 19.

(6) Sine dubitatione faciendum est maxime id, quod etiam de scripturis defendi potest, sicut de hymnis et psalmis canendis, cum et ipsius domini et apostolorum habeamus documenta, et exempla et præcepta. *S. August. Ep. 55 ad Joh. n. 34.*

suivis avec le plus grand zèle par leurs successeurs. On voit les premiers pères de l'église, tels que Clément le romain, Ignace, Justin, Cléménl d'Alexandrie, Tertulien, Origène, Cyprien, Eusèbe et beaucoup d'autres recommander le chant et le propager partout où ils vont porter le flambeau de la foi. La manière dont ils en parlent dans leurs écrits prouve non-seulement la force et la puissance qu'il avait d'émouvoir et de subjuguer les cœurs, mais encore le saint enthousiasme avec lequel les premiers chrétiens et leurs chefs le pratiquaient dans leurs réunions. Origène n'hésite pas à le regarder comme le moyen le plus efficace de convertir les payens à la foi : tous le considèrent comme le moyen le plus noble et le plus digne de louer le Seigneur.

II

MÉLODIES PRIMITIVES.

Examinons ici quelles ont été les mélodies primitives de ces chants. Étaient-elles des restes de l'ancienne musique grecque, ou bien l'expression simple et originale de la piété des premiers chrétiens ? C'est là, selon nous, un point très-intéressant de l'histoire de la musique ecclésiastique, mais sur lequel malheureusement les documents nous manquent. Des nombreux historiens, qui ont écrit sur le plain-chant,

la plupart ont traité légèrement de son origine ou n'en ont point parlé. Mais l'opinion la plus généralement adoptée veut que ce soient les *nômes*, espèces d'airs grecs en l'honneur des Dieux, qui aient servi de texte musical aux cantiques des premiers chrétiens. Cette opinion se fonde sur ce que le rhythme des premiers hymnes et cantiques est presque constamment le même que celui employé par les poètes grecs, et sur ce que la musique grecque, répandue généralement alors chez les Romains et dans une partie de l'Orient, était la seule, en quelque sorte, qui eût une constitution fixe.

Le père Martini (1) pense, au contraire, que la musique sacrée dérive de celle qui était chantée dans le temple par les Hébreux. Selon lui, les apôtres, hébreux eux-mêmes d'origine, élevés dans les mœurs de leur nation, avaient fréquenté le temple (2) et chanté avec la foule les psaumes et les cantiques dont la mélodie, établie par le roi David, s'était maintenue pendant plusieurs siècles; il est vraisemblable que ces chants ont été conservés par eux et transmis à leurs successeurs : car il n'est pas raisonnable de croire qu'ils aient abandonné tout-à-coup cette musique et qu'ils en aient improvisé une expressément pour ceux qu'ils convertissaient à leur foi.

Un des écrivains les plus érudits en musique, Forkel (3), prétend que la haine des premiers chrétiens contre tout

(1) Storia della musica, t. 1, p. 330 et suiv.

(2) Et erant semper in templo, laudantes et benedicentes Deum. — *Luc. cap.* 24, *v.* 53.

(3) Allg. gesch. der mus., t. 2, p. 91.

ce qui tenait au paganisme était trop grande, pour qu'ils eussent admis la musique des payens. Il regarde celle qui était en usage dans leurs premières assemblées comme le fruit de leurs naïves et pieuses inspirations.

M. Kiesewetter (1), qui a résumé l'opinion de Forkel, la soutient avec force et va plus loin encore dans le passage que nous allons rapporter ; puisqu'il nie, de la part des chrétiens, l'admission même de la musique juive. « La » musique moderne, dit-il, si on veut bien l'appeler » ainsi dans son origine, prit naissance sans qu'on y fît » attention, dans de petites huttes, dans des cavernes » cachées, pendant la période de la décadence déjà bien » avancée de la musique grecque. Il se forma dans la » réunion des premiers chrétiens — gens simples, la plu- » part pauvres, ignorants, nullement initiés dans la » science de la musique grecque — un chant naturel très- » simple, sans art et sans règles, qui ne prit que peu à » peu un accent assuré et une inflexion fixe, s'établit » dans la communauté par une audition fréquente et se » propagea ainsi de l'une à l'autre. Il est tout-à-fait in- » croyable que des mélodies grecques ou judaïques se » soient glissées dans les assemblées chrétiennes (com- » me l'admettent plusieurs historiens) ; quand bien » même ces braves gens eussent été capables de com- » prendre les mélodies grecques et de les chanter avec » leurs organes peu exercés, leur aversion pour tout ce » qui pouvait rappeler le paganisme était trop grande, » d'après le témoignage des anciens écrivains, pour

(1) Gesch. der Europ-abendl. oder uns. heut. mus., introd. p. 2.

» qu'ils eussent consenti à admettre les chants des tem-
» ples et des théâtres des païens ; il en est de même des
» Juifs, dont ils voulurent se séparer entièrement ; et
» généralement, ils eurent tout-à-fait à cœur d'établir
» un chant qui leur fût propre et totalement différent,
» dans son essence même, de celui des autres cultes,
» ce qui leur a très-bien réussi selon leurs moyens. »

En lisant l'opinion des savans historiens, que nous venons de citer, on est touché de la force de leurs raisonnements qu'ils ont puisés dans les mœurs des premiers chrétiens eux-mêmes ; mais ils nous semblent trop exclusifs. Ainsi, nous croyons avec le père Martini que les premiers chrétiens n'ont pas répudié le chant des psaumes pas plus que les psaumes eux-mêmes, et que les apôtres les ont transmis à leurs successeurs tels qu'ils les avaient reçus des Hébreux, leurs ancêtres, c'est-à-dire texte et mélodie à la fois. Relativement aux cantiques et aux hymnes nouveaux, en prose ou en vers, nous nous rangeons, au contraire, de l'avis de Forkel et de M. Kiesewetter ; et nous en attribuons les mélodies aux inspirations des chrétiens.

Mais en admettant que les chrétiens n'aient point emprunté leurs mélodies aux païens, il faut convenir aussi, selon nous, qu'il est presqu'impossible que leurs chants, quelque simples qu'ils fussent, aient eu d'abord ce caractère d'originalité, qui forma le type, qu'ils acquirent par la suite. Certes, les persécutions, le souvenir du sort des premiers martyrs, l'espoir et l'attente prochaine de tems meilleurs ont dû leur donner un caractère particulier de dignité et de mélancolie ; mais quelque grands

que pussent être leurs efforts pour s'éloigner du système mélodique grec — le plus répandu alors — il est difficile de croire qu'ils aient pu s'en affranchir tout-à-coup. L'opinion, que nous émettons à ce sujet, puise une nouvelle force dans cette circonstance, que plusieurs des premiers pères de l'église sont sortis de l'école néoplatonicienne d'Alexandrie, où l'on n'enseignait que les sciences et les arts grecs. Quoi qu'il en soit, la musique de cette première époque devait être très-simple et d'une exécution facile, puisqu'elle était chantée en chœur (1) par la multitude et souvent improvisée (2).

III

CHANT AMBROSIEN.

Dès que Constantin fut monté sur le trône et qu'il eut embrassé le christianisme, la communion, qui s'était agrandie peu à peu, prit tout-à-coup de grands développements sous la protection de ce prince. Les chrétiens quittèrent leurs sombres retraites; des églises s'ouvrirent et les cérémonies religieuses devinrent publiques. La musique aussi reçut de l'extension;

(1) Voyez pièces justificatives, n° 1.

(2) Post aquam manualem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere. — Tert. — *Apolog. cap.* 39.

et forma bientôt une des parties principales du culte divin. Les chefs de l'église, à l'exemple de leurs prédécesseurs, y donnèrent les plus grands soins. Déjà, à cette époque, il s'établit des écoles, où l'on forma des chanteurs ayant mission d'instruire le peuple et la jeunesse dans le chant sacré. Au commencement du 4e. siècle, le pape Silvestre paraît avoir été le premier qui ait institué à Rome une école de choristes chanteurs, chargés de l'exécution musicale les jours de fête et de procession (1); mais elle ne semble pas avoir eu une longue existence. Gerbert (2), sur le témoignage d'Anasthase, rapporte que le pape Hilaire en établit une autre à Rome vers 350.

Malgré ces organisations partielles, la pratique du chant ecclésiastique était dans un grand désordre. Aussi, dès le 4e. siècle, des plaintes commençaient à s'élever, et l'on voit, vers 367, le Concile de Laodice établir sur cette partie du culte des règles et des prescriptions, qui d'Orient passèrent en Occident. Ce fut peu de tems après — 374 à 394 — que St.-Ambroise, témoin de ce désordre, résolut d'y remédier en donnant au plain-chant une constitution fixe. Pour y parvenir, il soumit sa tonalité à certaines règles; ce qui ne put s'exécuter qu'au moyen d'une gamme ou échelle tonale simple, dans laquelle la place des demi-tons fut déterminée et ce qui donna lieu par suite à un système. Le seul système musical, en vigueur encore à cette époque, était celui des

(1) Voyez pièces justificatives, nº 2.

(2) Romæ scolas cantorum Hilarium pontif. instituisse scribit Anastasius. *De cantu et mus. sac.*, t. 1, p. 55.

Grecs. C'est aussi celui-là que semble avoir consulté St.-Ambroise pour former le sien ; mais recherchant avant tout la simplicité et voulant, autant que possible, rendre l'usage du chant facile et le mettre à la portée de la multitude, il le débarrassa de la théorie embrouillée des Grecs et se borna à former quatre échelles de tons, en choisissant, dans leur gamme du mode diatonique, quatre groupes de huit sons, auxquels il donna les noms de premier, deuxième, troisième et quatrième ton. Ces tons correspondent aux modes *Dorien*, *Phrygien*, *Eolien* et *Mixolydien* des Grecs, les voici :

1er. ton. . . . . re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.
2e. ton. . . . . mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.
3e. ton. . . . . fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.
4e. ton. . . . . sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.

On prétend que St.-Ambroise conserva un certain rhythme au chant de son église, et que ce fut là son caractère distinctif. Ce rhythme, qui ne pouvait être qu'un rhythme conforme au mètre poétique, devait être fort difficile à observer dans ces chants en langue latine et en prose ; aussi finit-il par ne laisser que de faibles traces de son existence.

St.-Ambroise est auteur d'un certain nombre d'hymnes. On lui attribue généralement le *Te Deum* ; il est douteux cependant qu'il soit de lui. Il est plus certain qu'il est l'auteur de plusieurs autres hymnes, particulièrement de ceux qui suivent : *Æterne rerum conditor. — Deus creator omnium. — Veni redemptor omnium. — Splendor paternæ gloriæ. — Consors paternis luminis. — O lux beata trinitas.* — Un grand nombre de ces chants qui sont encore

en usage dans les églises de Milan et sous leur forme primitive, si l'on en croit la tradition, produisaient tant d'effet sur St.-Augustin, qu'en parlant des sensations qu'ils lui faisaient éprouver, il s'écrie: « J'étais si forte-» ment ému en entendant ces hymnes et ces cantiques, » que la vérité pénétrait dans mon cœur et que la piété » me faisait répandre des larmes de joie (1). »

Les services, rendus à la musique sacrée par Saint-Ambroise étaient considérables, eu égard à l'époque où il vivait; et il faut croire qu'il avait donné à l'ensemble de son système musical un caractère particulier, puisqu'il fut appelé *Chant Ambrosien*, du nom de son auteur. Ce nom lui est resté dans les églises de Milan, quoiqu'aujourd'hui il soit presqu'impossible de signaler une différence entre le chant ambrosien et le chant grégorien.

IV

CHANT GRÉGORIEN.

la morale du christianisme, qui était venu jeter la perturbation dans la société antique, dont les Romains furent les derniers représentants, s'était joint peu à peu un nouvel élément — l'invasion des peuples du

(1) Conf. liv. IX, chap. VI. 2.

nord dans le midi de l'Europe — qui n'a pas le moins contribué à la transformation de l'humanité et à la civilisation moderne. Repoussés long-tems par les dominateurs du monde, les barbares n'avaient pu laisser que de faibles traces de leur passage dans les pays, théâtres de leurs irruptions. Mais lorsque, vers le 5e siècle, ayant mis plus d'ordre dans leur marche et rencontré moins de résistance, ils étaient parvenus à prendre une position fixe dans une partie de la Gaule et de l'Italie, l'influence que leurs mœurs particulières et primitives exercèrent sur tout ce qui les environnait, ne tarda pas, sans doute, à se porter sur la musique sacrée et principalement sur le rhythme du chant ambrosien, ainsi que sur son système mélodique et tonal. D'un autre côté, de pieux et savants évêques avaient composé beaucoup de chants nouveaux, dans lesquels ils n'avaient pas toujours observé les règles de tonalité de St.-Ambroise. Les limites des tons étaient dépassées ; de sorte qu'à l'avénement de St.-Grégoire au siége papal, il régnait une confusion entière dans la tonalité et qu'à peine il restait quelques vestiges de rhythme. Ces changements et ces altérations, qui avaient jeté du désordre dans le chant sacré, nécessitèrent une réforme régulatrice. Ce fut St.-Grégoire qui l'opéra avec autant de succès que de zèle. Il commença par faire un choix des plus beaux chants composés avant lui, il en ajouta un certain nombre, dont il était lui-même l'auteur (1), et en forma l'antiphonaire

(1) Deinde propter musicæ dulcedinem, antiphonarium aliumque cantum, tum in die quam in nocte per annum canendum composuit, ordinavit atque constituit. — *Canisius*, t. 2, part. III.

nommé *centonien*, c'est-à-dire *composé de fragments* (1).

Pour donner à ces mélodies une forme tout-à-fait régulière, il supprima le rhythme de St.-Ambroise. Il conserva les quatre tons établis par l'évêque de Milan; mais voyant que les compositeurs d'hymnes et d'antiennes étaient allés au-delà de cette tonalité et que leurs chants ne pouvaient se contenir dans les limites fixées, il ajouta quatre nouveaux tons, qu'il fit dériver des premiers en les plaçant une quarte au-dessous. Les quatre tons de St.-Ambroise furent appelés *authentiques*, et ceux de St.-Grégoire *plagaux*. Les échelles des premiers correspondent pour la qualité des sons à celles des autres; mais il y a cette différence entre l'*authentique* et le *plagal*, que dans le premier, la dominante du ton se trouve à la quinte au-dessus de la première note de l'échelle et dans l'autre, à la quarte supérieure; de cette manière, l'échelle des sons qui n'était d'abord composée que de onze, en eut alors quatorze. Voici la disposition des huit tons :

1er. ton (authentique.) re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.
2e. ton (plagal.) la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.
3e. ton (authentique.) mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.
4e. ton (plagal.) si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.
5e. ton (authentique.) fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.
6e. ton (plagal.) ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
7e. ton (authentique.) sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.
8e. ton (plagal.) re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.

Les écoles de chant, avant St.-Grégoire, n'étaient que

(1) Antiphonarium centonem studiosissimus nimis utiliter compilavit. — *J. Diaconus. in vitâ Sti. - Gregorii* — Antiphonarium regulari musicâ modulatione centonizavit. — *Sigeb. gembl., de script. eccles.*

des établissements isolés, attachés à certaines églises sans vue d'unité ou d'ensemble. Ce pape, au contraire, qui avait mis tous ses soins à coordonner d'une manière simple et régulière ce qui avait rapport à la musique sacrée, sentit très-bien que, pour donner de la durée et de l'avenir à sa réforme, il fallait une institution, où l'on conservât la direction, qu'il avait imprimée à cette partie du culte, et d'où sortissent des élèves capables d'en enseigner et propager les principes. Aussi l'école, qu'il établit à Rome, eut-elle un tout autre caractère que celles de ses prédécesseurs. De son vivant même, il s'y forma un grand nombre de chanteurs, qui répandirent dans la plus grande partie de l'Europe la méthode et les règles établis par ce maître célèbre ; et, pendant plusieurs siècles, elle resta la source la plus pure à laquelle on vint puiser sans cesse les meilleures traditions.

Quoiqu'il soit difficile de bien déterminer en quoi consistaient toutes les améliorations, introduites dans la musique par St.-Grégoire, il est certain néanmoins qu'elles ont dû être importantes, puisque l'ensemble de son système a reçu et conservé le nom de son auteur. Aujourd'hui même, en présence des perfectionnements de la musique moderne, on ne peut s'empêcher d'admirer encore le caractère de grandeur et de dignité du chant grégorien.

Ce chant s'appelle aussi *plain-chant*, *cantum planum*, parce qu'il est composé de notes de même valeur ; *chant choral*, parce qu'il se chante en chœur ; et *chant romain*, parce que Rome est son berceau.

V

NOTATION DU CHANT GRÉGORIEN.

Il règne la plus grande incertitude sur la notation des mélodies chrétiennes des premiers siècles. Deux notations seulement étaient en vigueur à cette époque, la notation grecque et la notation romaine. Les premiers chrétiens s'en sont-ils servis? Cela est fort douteux. Il est plus vraisemblable, suivant nous, qu'à cause de la simplicité et du nombre encore restreint de leurs hymnes, ils n'avaient aucune notation, et que jusqu'à St.-Ambroise et peut-être même jusqu'à St.-Grégoire, les cantiques sacrés étaient transmis oralement. Ce qu'il y a de certain, c'est que jusqu'à ce dernier pape il n'existe aucun renseignement à ce sujet; ceux même relatifs à la notation employée ou inventée par lui ne sont pas assez précis pour pouvoir déterminer d'une manière positive quels en étaient les signes. La seule chose sur laquelle les historiens paraissent d'accord, c'est qu'il nota ses chants (1). On prétend généralement qu'il emprunta à l'ancienne notation latine les sept premières lettres de l'alphabet, et que ces lettres servirent, savoir :

Les majuscules : A, B, C, D, E, F, G, pour désigner les sons graves ;

(1) Tribuitque antiphonarios Sti.-Gregorii quos ipse notaverat notâ Romanâ. (*Vie de Charlemagne par le moine d'Angoulême.*)—Graduale unum scripsit, illuminavit, musiceque notavit, etc., *chronicon trudense.*

Et les minuscules a, b, c, d, e, f, g, pour représenter les sons aigus. Ce qui peut donner lieu de croire qu'il rejeta le système du tétracorde de la musique grecque pour adopter celui de l'octave.

Si telle était la notation de St.-Grégoire, elle n'a pas eu une longue existence ; car les signes employés pour la notation musicale dans le moyen-âge furent les neumes (1). C'est de cette manière au moins que sont notés les plus anciens monumens de chant de cette époque parvenus jusqu'à nous. Il paraît cependant que la notation par lettres est restée assez long-tems en usage dans l'Italie (2). Gui d'Arezzo la cite comme la meilleure (3.)

VI

CHANT ECCLÉSIASTIQUE DEPUIS ST-GRÉGOIRE JUSQU'A HUCBALD.

CETTE réforme opérée par St.-Grégoire eut cela de remarquable, qu'elle fut adoptée presqu'immédiatement dans toute l'Europe occidentale. Son école, objet de tous ses soins, à laquelle il ne dédaigna pas de présider souvent lui-même (4), fournit en peu de tems un

(1) Voyez une notice sur les neumes, appendice II.

(2) Ante sæculum nonum usitatæ erant litteræ alphabeticæ, ad id (cantum) designandum *Mabillon. annal. Bened.* t. IV, *append.* n° 7.

(3) Solis litteris optimum probavimus. *Guido d'Arezzo, regulæ musicæ.*

(4) Maimbourg, hist. du pontificat de St.-Grégoire.

grand nombre d'élèves qui répandirent le chant romain chez tous les peuples qu'ils eurent mission de convertir au christianisme. Il paraît même que ce ne fut pas un des moyens le moins efficaces de la propagation de la foi.

L'Angleterre fut une des premières contrées initiées au chant romain. St.-Grégoire y envoya le moine Augustin avec quarante compagnons pour y prêcher l'évangile. Parmi ces apôtres, se trouvaient plusieurs chanteurs, qui ne contribuèrent pas moins que leur chef à faire goûter la musique ecclésiastique dans le pays de Kent. Ils la rendirent même si chère au peuple, que bientôt elle fut adoptée par toutes les autres provinces de l'Angleterre (1). Depuis ce tems, la musique ecclésiastique se maintint dans ce pays et y reçut des encouragements, surtout au 9e siècle, sous le roi Alfred, qui attacha une chaire de musique à l'Université d'Oxford (2).

C'est à Boniface, apôtre de l'Allemagne, qu'on attribue généralement l'introduction du chant grégorien dans cette autre partie de l'Europe. Mais il n'y prit réellement de l'extension que sous Charlemagne, dont les ordonnances rendues à ce sujet furent, pour ainsi dire,

(1) Forkel. — alleg. Gesch. der musik. t. II, p. 200.

(2) Igitur anno incarnat. 885 anno secundo adventus *S. Grimbaldi* incepta est universitas *Oxoniæ* primitus in ea regentibus ac in sacra theologis legentibus *S. Neoto* abbate, nec non in theologia doctore egregio : et *S. Grimbaldo*, sacræ paginæ suavissimæ dulcedinis excellentissimo professore, in grammaticâ vero et rhetoricâ regente *Assero* Monacho, et in arte litteratoriâ verò erudisissimo. In dialecticâ verò, musicâ et arithmeticâ legente *Joanne* Monacho, et collega *S. Grimbaldi*, vero acutissimi ingenii et undecumque doctissimo, præsente gloriosissimo et invectissimo rege *Alfredo*. — *Bulæi hist. acad. Paris.* t. I, p. 224.

communes à l'Allemagne et à la France. Il s'établit dans l'empire germanique un grand nombre d'écoles, dont les principales furent celles de St.-Gall, de St.-Emeran, de Mayence et de Fulde. La plus célèbre fut celle de Fulde, qui eut pour directeur Raban-Maur, élève d'Alcuin.

En France, le chant ecclésiastique était déjà pratiqué vers la fin du 6e siècle. Guillaume Du Peyrat (1), d'après Eckard (2), raconte que le moine Augustin, en traversant la France pour se rendre en Angleterre, y rencontra des chanteurs de Rome qui enseignaient le chant romain, et qu'au milieu du siècle suivant, d'autres chanteurs, *Jean* et *Théodore*, envoyés en semblable mission par le pape Vitalien, apportèrent également à leur passage diverses corrections dans le chant des églises françaises. Plus tard Pépin, père de Charlemagne, prit le soin de le répandre et d'en rectifier les altérations ; mais les améliorations de ce prince n'eurent pas longue durée. Charlemagne, à son avénement au trône, le trouvant de nouveau corrompu et dégénéré, mit tous ses efforts à le rétablir dans sa pureté. Le rôle de ce prince, quant aux services qu'il rendit au chant ecclésiastique, a été double en quelque sorte ; musicien et connaisseur lui-même (3), il déploya la plus grande activité, non-seule-

(1) Hist. eccles. de la cour ou antiquités de la chapelle du roi de France.

(2) Eckard. in vita Notkeri balbuli, apud goldast, t. I, p. 333, rer. alaman.

(3) Legendi atque psallendi disciplinam diligentissimè emendavit, erat enim utriusque admodum peritus, quamquam nec publice legeret, nec nisi submissum, et in commune cantaret.—*Eginhardi vita Caroli M.*

ment à le corriger partout où il était altéré, mais encore à le propager dans tous les pays soumis à sa domination. Nous verrons, dans le paragraphe suivant, ce qu'il fit pour l'améliorer; nous mentionnerons seulement ici ce qu'il entreprit pour sa propagation.

Son premier soin fut d'envoyer des ecclésiastiques à Rome, pour étudier la méthode de chant de St.-Grégoire et pour en rapporter la bonne tradition de l'école, établie par ce pape. Mais ce moyen n'ayant pas obtenu le résultat qu'il en attendait, il fit venir des chanteurs romains, qu'il plaça à la tête des écoles de Metz et de Soissons et ordonna en même tems qu'auprès de tous les monastères et de tous les évêchés fussent instituées des écoles de chant (1). Il voulait que le chant romain fût introduit partout (2). Sa sévérité, à cet égard, était telle que pour être reçu membre du sacerdoce, il fallait passer un examen rigoureux sur le chant (3) et que nul n'était admis dans son palais à moins qu'il ne sût lire et chanter (4). Aussi les grandes écoles de Metz et de Sois-

(1) Monachi, ut cantum romanum pleniter et ordinabiliter per nocturale vel gradale officium peragant, secundum quod beatæ memoriæ genitor noster Pipinus rex decertavit, ut fieret, quando gallicanum cantum tulit, ob unitatem apostolicæ sedis et S. Dei ecclesiæ pacificam concordiam. 789.—*Cap. d'Aix-la-Chapelle*, n°. 80. — Per singula monasteria et episcopia, *ibid.*— Psalmodiæ romanæ commendatio pro omnibus episcopia et presbyteris in omni imperio Caroli. 803.—*Synode d'Aix.*—Scholæ cantorum constituendæ in omnibus monasteriis. *ibid.*

(2) Ut cantus discatur, et secundum ordinem et morem romanæ ecclesiæ fiat; et ut cantores de Metis revertantur, 805.—*Capit. Domin. de Thionville*, n°. 11.

(3) J. E. Hainser.—Gesch. der Kirchen-musik. p. 26.

(4) Et hoc modo factum est, ut etiam si non intelligerent, omnes in ejus palatio lectores optimi fuissent, nullus alienus, nullus etiam notus

sons ne suffirent pas, et bientôt il en établit de nouvelles à Orléans, à Sens, à Lyon, à Cambrai, à Dijon et à Paris. De pareilles prescriptions et l'exemple qu'il donna lui-même, en attachant à sa cour une école et une chapelle où lui-même et sa famille chantaient (1), imprimèrent au chant grégorien un développement immense et le rendirent en quelque sorte populaire.

Dès ce moment les églises de France, d'Allemagne et d'Italie, ne connurent plus d'autre chant que le chant grégorien. L'élan, donné par Charlemagne, excita un mouvement général en sa faveur et se communiqua à ses successeurs, sous le règne desquels on vit des princes, des évêques et d'autres grands personnages montrer le plus grand zèle, les uns à répandre le goût de la musique sacrée, les autres à composer des chants nouveaux (2).

VII

CORRUPTION DU CHANT GRÉGORIEN.

Depuis St.-Grégoire il ne s'est plus opéré aucun changement dans la constitution du chant ecclésiastique ; mais il eut bien de la peine à rester dans

nisi legere sciens, et canere, chorum ejus ausus est intrare. — Monach. d. gall., lib. I, cap. 7.

(1) Quandocumque fuit in urbibus, accessit ad psalmodiam et unà cecinit ipse, ac filiis ac principibus distribuit lectiones canendas. — *Melancton., Chronic. lib.* IV, p. 70.

(2) Gerbert de mus. sac., t. II, cap. 1. — Lebeuf, traité hist. du

sa pureté primitive chez les divers peuples où il fut introduit. Le goût national chez les uns, les tentatives de nouveau système chez les autres étaient autant de moyens de corruption et d'altération, contre l'influence desquels on put lutter difficilement avec succès. L'activité et la persévérance de Charlemagne, à cet égard, ont eu beaucoup de retentissement et paraissent avoir triomphé en grande partie des obstacles, qui s'étaient opposés jusqu'alors à l'adoption d'une doctrine uniforme. Un fait, arrivé sous ce prince et rapporté par le moine d'Angoulême (1), en est la preuve. Il nous semble tellement curieux et important par ses circonstances que nous croyons devoir le rapporter dans tous ses détails. « Le très pieux roi Charles étant retourné célé-
» brer la pâque à Rome avec le Seigneur apostolique, il
» s'éleva, durant les fêtes, une querelle entre les chantres
» romains et les chantres françois. Les françois préten-
» doient chanter mieux et plus agréablement que les
» romains; les romains se disant les plus savants dans le
» chant ecclésiastique qu'ils avoient appris du pape St.-
» Grégoire, accusoient les françois de corrompre, écor-
» cher et défigurer le chant. La dispute ayant été portée
» devant le seigneur roi, les françois qui se tenoient
» forts de son appui insultoient aux chantres romains,
» les romains fiers de leur grand savoir et comparant la

chant eccl., p. 14. — Lebeuf, recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'hist. de France, t. II, p. 101 et suiv.

(1) Vita caroli magni per monacum cœnobii Engolismensis. — *Duchesne SS. hist. franç.*, t. II, p. 75.

» doctrine de St.-Grégoire à la rusticité des autres, les » traitoient d'ignorants, de rustres, de sots et de grosses » bêtes ; comme cette altercation ne finissoit pas, le très » pieux roi Charles dit à ses chantres : Déclarez-nous » quelle est l'eau la plus pure et la meilleure, celle qu'on » prend à la source vive d'une fontaine, de celle des rigo- » les qui n'en découlent que de loin. Ils dirent tous que » l'eau de la source étoit la plus pure et celle des rigoles » d'autant plus altérée et sale qu'elle venoit de loin. » Remontez donc, reprit le seigneur roi Charles, à la » fontaine de St.-Grégoire dont vous avez évidemment » corrompu le chant. Ensuite le seigneur roi demanda » au pape Adrien des chantres pour corriger le chant » françois, et le pape lui donna Théodore et Benoit, » deux chantres très savants et très instruits par St.- » Grégoire même ; il lui donna aussi des antiphonaires » de St.-Grégoire qu'il avait notés lui-même en note ro- » maine (1). De ces deux chantres le seigneur roi Charles, » de retour en France, en envoya un à Metz et l'autre à » Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant des » villes de France de leur donner à corriger les antipho- » niers, et d'apprendre d'eux à chanter. Ainsi furent » corrigés les antiphoniers françois que chacun avoit » altérés par des additions et retranchements à sa mode,

(1) Est-ce la notation par lettres attribuée généralement à St.-Grégoire, ou bien sont-ce les *neumes* dont il est question ici ? La chose ne paraît pas facile à décider ; cependant nous penchons pour les neumes comme les seuls signes, à cette époque, propres à désigner tous les ornements déjà introduits dans le chant, tels que les *voces tremula, collisibiles, secabiles, etc.* — Voy. aussi la notice sur les neumes, append. II.

» et tous les chantres apprirent la notation romaine » qu'ils appellent maintenant notation françoise ; mais » quant aux sons tremblants, flattés, battus et coupés » dans le chant, les françois ne purent jamais bien les » rendre faisant plutôt des chevrottements que des rou- » lements à cause de la rudesse naturelle de leur gosier. » Du reste la principale école de chant demeura toujours » à Metz ; et autant le chant romain surpasse celui de » Metz, autant le chant de Metz surpasse celui des au- » tres écoles françoises. Les chantres romains apprirent » de même aux chantres françois l'art d'*organiser* (1) ; » et le seigneur roi Charles, ayant derechef amené avec » soi en France des maîtres de grammaire et de calcul, » ordonna qu'on établît partout l'étude des lettres, car » avant ledit seigneur roi, l'on n'avait en France aucune » connaissance des arts libéraux. » *Trad. de J.-J. Rous- seau* (2).

Il y a dans ce récit, sans doute, quelques inexactitudes, quelques différences avec les récits du moine de St.-Gall et d'autres historiens du moyen-âge (3); mais au fond tous ces écrivains sont d'accord pour attester la corruption qui existait dans le chant grégorien à cette époque en France et en attribuer la réforme à Charlemagne. Malgré tant de soin et de zèle, ce célèbre monarque ne put parvenir entièrement à son but; car, sous le règne de son

(1) Pour l'explication de ce mot voyez 1re partie, Manuel de musique, chap. XIII et suiv. — Ibid. Commentaire du manuel de musique, 2e partie. — IIe partie, chap. 4.

(2) On trouvera le texte latin aux pièces justificatives, nº. 3.

(3) Voyez pièces justificatives, nº. 4.

successeur Louis-le-Débonnaire, des variations assez grandes s'étaient de nouveau glissées dans le chant ecclésiastique pour que ce prince fût obligé d'envoyer un de ses ministres à Rome avec la mission d'obtenir du pape un antiphonaire sur lequel on pût corriger ceux de France. Malheureusement il n'en restait plus ; le dernier avait été remis à Walla, ministre de Charlemagne. C'est Amalaruis, l'ambassadeur, qui raconte lui-même le résultat de sa mission auprès du pape (1). Ainsi au 9e. siècle, à Rome même, l'école de St.-Grégoire ne possédait plus que la tradition. Rien d'étonnant donc que la corruption se soit introduite dans le chant établi par ce pape, et qu'abandonné à la simple mémoire ou à la notation incertaine de l'époque, il ait perdu sa pureté originaire.

VIII

MUSIQUE PROFANE ET POPULAIRE.

i nous nous sommes bornés jusqu'à présent à parler de la musique ecclésiastique, c'est que, pendant très long-tems, elle seule a eu une constitution fixe et a exercé une influence remarquable sur la civilisation, par la part qu'elle a prise dans la propagation du

(1) Voyez pièces justificatives, nº. 5.

christianisme. D'un autre côté, privés comme nous le sommes de documents relatifs à la musique profane, nous pouvons apprécier difficilement son état véritable durant la même époque. Cette absence de documents provient en grande partie, selon nous, de ce que l'instruction étant répandue parmi le clergé, celui-ci, ennemi de toutes choses profanes, n'a pas jugé convenable de mentionner dans ses écrits la musique populaire, généralement cultivée d'ailleurs par des gens à mœurs équivoques et contre lesquels il ne cessait de lancer ses anathèmes.

Tous les ouvrages sur la musique antérieurs au 12e. siècle ne traitent que du chant ecclésiastique. C'est ce qui a fait penser à quelques historiens qu'il n'a pas existé d'autre musique dans ces premiers tems de notre ère, et que le plain-chant était à la fois la musique sacrée et la musique populaire. Il est vrai que le plain-chant jouissait d'une sorte de popularité, qu'il était accueilli dans toutes les classes de la société avec une faveur marquée ; mais il n'est pas moins certain aussi que la musique nationale, avec son caractère particulier, continua de subsister.

Avant la conquête des Romains, les peuples qui habitaient les Gaules, les îles Britanniques et une partie de la Germanie avaient leurs chants nationaux. La musique était généralement cultivée par les Bardes, dont la célébrité est parvenue jusqu'à nous, mais dont il ne reste malheureusement plus de monuments. Dans les premiers tems les Bardes étaient en rapport direct avec les Druides ; ils jouissaient de la même considération qu'eux ; plus tard, ils déchurent du poste élevé qu'ils occu-

paient. C'est alors qu'ils se mirent sous le patronage des chefs militaires, qu'ils accompagnaient à la guerre où ils excitaient leur courage et celui de leurs soldats. Pendant la paix, leurs fonctions consistaient à chanter les hauts faits de leur protecteur ou de ses ancêtres. Mais peu à peu ils tombèrent dans une position plus inférieure encore, dans un véritable état même de dégradation; vers l'époque de la conquête romaine, ce n'étaient plus en grande partie que des chanteurs de carrefour.

Les peuples du nord avaient aussi leurs chants nationaux. Ces chants avaient pour texte non-seulement les faits d'armes, mais encore l'amour, la satyre, la légende populaire. Il ne nous reste malheureusement plus ni fragments ni vestige des mélodies de ces chants. Tout nous indique pourtant qu'elles devaient avoir quelque chose d'original et de caractéristique; et ce qui donne un premier appui à cette opinion, c'est l'attrait irrésistible qu'elles avaient pour ces peuples.

Nous l'avons déjà vu, les premiers apôtres, venus dans la Gaule pour y prêcher la foi, firent leurs efforts pour y introduire en même tems le chant ecclésiastique; mais ils ne purent réussir à former des élèves qui maintinrent leurs préceptes et qui continuèrent la tâche qu'ils avaient commencée. A peine étaient-ils morts qu'on oublia le plain-chant et qu'on revint à la musique nationale. La même chose arriva sous le pape Vitalien; et les altérations, qui eurent lieu sous Pépin, sous Charlemagne et sous Louis-le-Débonnaire, n'eurent pas d'autre principe, d'autre cause que le goût national. Ces circonstances font voir qu'il existait une différence essentielle non-seule-

ment entre la tournure mélodique, mais encore entre le système tonal du plain-chant et ceux de la musique populaire de cette époque. Nous n'hésitons même pas à croire que c'est à cette différence fondamentale qu'il faut attribuer la difficulté de faire admettre le plain-chant par le peuple, et une fois admis, celle de le conserver intact.

Ce qui démontre encore la différence de la musique populaire avec le plain-chant, c'est la nature même des chansons qui n'ont pas cessé d'être en usage, malgré les efforts du clergé pour les anéantir ; c'est le grand nombre de jongleurs et de musiciens ambulants répandus en France du tems de Charlemagne. Le goût des chansons, loin d'être diminué, était allé en augmentant. Ce n'étaient plus seulement des chansons d'amour et de guerre : c'étaient des chants licencieux et obscènes (1), des chants où l'on blasphémait (2), des chants enfin où l'on invoquait le diable (3). Ces désordres devinrent si grands qu'ils émurent le clergé et que les conciles furent obligés d'y mettre un frein. Charlemagne et Louis-le-Débonnaire y joignirent leur autorité, en lançant eux-mêmes les prohibitions les plus sévères. Il n'est pas possible de croire, suivant nous, que ces chansons aient été

(1) Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus, quod et ubique vitandum est.—*Concil. moguntinum Caroli M.* 813.

(2) Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur. Nam lex hujus modi præcepit exiliari. —*Capitulare incerti anni circa an.* 744.—*Harzheims, Concil. germ.*, t. I, p. 55.

(3) Carmina diabolica, quæ nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis.... *Synod. Rom. sub Leone* IV.

dites sur des mélodies de plain-chant ; outre qu'il répugne à la raison d'admettre une alliance aussi monstrueuse, la nature calme et sévère du chant sacré devait refuser de s'y prêter.

Jusqu'ici nous n'avons établi notre opinion que sur des probabilités à la vérité assez fondées ; mais ce qui ne peut laisser aucun doute, c'est la découverte de monuments authentiques de la plus grande importance sous ce rapport. Un manuscrit qui a appartenu autrefois à l'église de St.-Martial de Limoges et qui se trouve maintenant à la bibliothèque de Paris, sous le n°. 1154, contient plusieurs chansons, toutes en langue latine et notées avec des neumes. M. Fetis, qui, sur l'indication de l'abbé Lebeuf (1) et de l'évêque de la Ravalière (2), a découvert ces monuments précieux, donne, dans son *résumé philosophique de l'histoire de la musique*, le texte d'une de ces chansons composée par Angelbert sur la bataille de Fontenay (en 842). Il fait voir que le rhythme iambique pur des vers de cette chanson correspond exactement à la mesure ternaire de la musique et que la mélodie ne peut être traduite en notation moderne que dans la mesure à trois tems. Il est à regretter qu'il n'ait pas publié la musique de cette chanson ; ce monument nous aurait fourni la preuve complète de l'existence de la musique populaire avec son caractère particulier. Quoiqu'il en soit, nous ne pensons pas qu'elle puisse encore être

(1) Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France et de supplément à la notice des Gaules. — t. 1, p. 161.

(2) Poésies du roi de Navarre.

contestée. Le rhythme de ces chansons et de quelques-unes contenues dans un autre manuscrit de St.-Martial de Limoges, maintenant à la bibliothèque royale de Paris, sous le n°. 1118, nous donnent aussi le droit de conclure non-seulement qu'il existait à cette époque du moyen-âge des chants populaires différents de la musique ecclésiastique, mais que ces chants étaient animés et cadencés, c'est-à-dire qu'ils avaient un rhythme quelconque, soit conforme au mètre poétique, soit purement musical. Refuser d'ailleurs au chant populaire le rhythme, c'est lui refuser la vie et par suite refuser au peuple le sentiment des passions.

IX

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Il serait difficile de déterminer d'une manière positive la nature et la disposition des instruments de musique, qui ont été usités dans l'Europe occidentale depuis le commencement du christianisme jusqu'au 10e siècle. Les divers peuples, qui ont dominé tour-à-tour pendant cette période, ont dû porter leur influence sur les arts aussi bien que sur les mœurs; mais la part de chacun ne saurait être exactement précisée. Nous prions donc le lecteur de ne pas donner à nos diverses classifications une idée trop exclusive.

La musique cultivée par les Romains était, on se le rappelle, la musique grecque; leurs instruments ont eu la même origine. Ainsi leurs flûtes de diverses espèces, leurs lyres, leurs cythares et quelques instruments à percussion, tels que le tambourin, les cymbales et les crotales, étaient entièrement semblables aux instruments du même genre dont se servaient les Grecs. C'est ce qui résulte d'une manière évidente de la comparaison des instruments découverts sur les monuments de Pompéii et d'Herculanum, avec les instruments figurés sur les anciens vases grecs. Fabriqués et joués la plupart par des musiciens grecs, ces instruments ont été en usage pendant les cinq premiers siècles du christianisme, tant en Italie et en Espagne que dans la partie de la Gaule soumise aux Romains. Puis ils ont suivi les vicissitudes de la musique grecque elle-même, qui a disparu peu à peu de l'occident, après les dernières invasions des barbares.

Les Gaulois paraissent aussi avoir eu leurs instruments de musique; mais la forme et le caractère de ces instruments nous sont presque totalement inconnus. Quelques écrivains ont parlé d'un instrument qui ressemblait à la lyre (1). Etait-ce la harpe? Certains auteurs inclinent à le penser; mais ce fait est loin d'être prouvé. On sait qu'en tems de guerre les Bardes avaient des

(1) Et bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroïcis composita versibus cum dulcibus *lyra* modulis cantitarunt.—*Am. marcel.*, lib. xv, 25.—Ili (bardi) ad instrumenta quædam *lyris* similia, horum laudes, illorum vituperationes decantant.—*Diod. sic.*, lib. v, 31.

chants pour exciter le courage des soldats ; il paraît de plus qu'ils employaient aussi certain bruit pour signaler l'instant du danger ou de la victoire. Ce bruit était-il produit par la voix ou par le son d'un instrument ? était-ce à l'aide de ces terribles trompettes dont parle Diodore de Sicile (1)? C'est là ce que nous n'oserions affirmer et nous regrettons de n'avoir pas rencontré plus de documents sur les instruments de musique gaulois. Il est d'ailleurs à remarquer que n'ayant guère tardé d'adopter les mœurs des Romains, ils en durent prendre aussi la musique et les instruments.

Nous avons vu dans le précédent paragraphe qu'il nous reste bien peu de documents sur la musique des peuples du nord au moment de leurs irruptions dans l'Europe occidentale ; ceux qu'on a recueillis sur leurs instruments de musique ne sont pas plus nombreux. A l'exception d'Isidore de Séville, écrivain du 6e. siècle, qui parle d'une espèce de *Cythare barbare* en forme de delta (2) et de V. Fortunatus, évêque de Poitiers au commencement du 7e. siècle, qui cite la *Harpe* comme l'instrument particulier des barbares et le *Crowt* comme celui des Bretons (3), aucun auteur ne fait mention des instruments de musique des peuples du nord. C'est chose

(1) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quæ horridum et bellico terrore convenientium reddunt mugitum inflatæ. — *Diod. sic.*, lib. v, 30. — Voyez aussi appendice iii, section ii, chap. 2 et la planche iii, n°. 4, à la suite de cet appendice.

(2) Est autem similitudo cytharæ barbaricæ in modum deltæ. — Apud gerb. script., t. i, p. 25.

(3) Romanusque lyrâ, plaudat tibi, Barbarus Harpâ,
Græcus achilliacâ, Crotta Britanna canat. — *Carm.* 8, lib. 7.

au surplus peu étonnante, quand on se rappelle la confusion des divers éléments sociaux et l'état des esprits à cette époque. En effet, c'est du 6e. au 8e. siècle que s'est opéré l'amalgame des deux sociétés romaine et barbare, et c'est dans le même intervalle de tems qu'a eu lieu la concentration presqu'exclusive du développement intellectuel dans la sphère religieuse : deux faits qui ont amené la disparition de la littérature et des arts profanes. Cette disparition néanmoins n'était pas complète. Pour ce qui regarde la musique, nous avons remarqué que le plain-chant ne put parvenir à faire oublier au peuple sa musique nationale ; et tout porte à croire qu'il en fut de même des instruments, qui continuèrent à prêter leur charme et leur appui aux chants populaires.

Quoiqu'il en soit, ce n'est que vers le 9e. siècle que nous commençons à avoir des notions plus précises sur la forme des instruments de musique au moyen-âge. Ces notions nous sont fournies par les dessins de quelques manuscrits de l'époque, dans lesquels on trouve représentée la figure de plusieurs instruments de musique ; et c'est aux soins de l'abbé Gerbert que nous devons la connaissance d'une grande partie de ces précieux monuments (1). La plupart des instruments qu'il a reproduits sont curieux et intéressants ; mais deux d'entr'eux, tirés d'un manuscrit du commencement du 9e. siècle, autrefois à l'abbaye de St.-Blaise, doivent principalement fixer notre attention à cause de leur caractère particulier et original. L'un, sous le nom de *Lyra*, offre l'origine des

(1) De cantu et musicâ sacrâ, t. II, planch. XXXI et suiv.

instruments à archet, l'autre, sous celui d'*organistrum*, présente l'origine de la vielle (1). C'est dans ce manuscrit du moins que se rencontrent les premières traces de l'*archet* et d'instruments à cordes joués par frottement.

L'archet paraît avoir été inconnu aux peuples de l'antiquité qui ont habité l'Orient. L'Egypte, ainsi que la Grèce, n'en a laissé ni indice ni description; aucun de leurs monuments n'en présente de vestige. On peut donc le regarder comme originaire de l'Occident; et quoique nous ne le voyions apparaître qu'au commencement du 9e. siècle, tout indique qu'il remonte à une antiquité très-reculée.

On trouve dans les vers de V. Fortunatus, rapportés plus haut, une preuve que l'archet était déjà en usage en Occident aux premiers siècles du christianisme. En effet, il y est question du *crowt* (2); or, le crowt actuel des Bardes Welches, qui a conservé toutes les allures de son caractère primitif, est un instrument à archet composé d'une boîte sonore disposée en carré long sans échancrures. Il est monté aujourd'hui de six cordes; mais, selon toute apparence, il n'en avait primitivement que trois (3). Une autre preuve de l'antiquité de l'archet peut s'induire de la ressemblance de l'instrument figuré au manuscrit de St.-Blaise, sous le nom de *lyra*, avec le *gondok* (4), espèce de violon rustique à trois cordes, en usage

(1) On trouvera à l'appendice III, la description de ces deux instruments et de quelques autres.

(2) Crotta Britanna canat. (Voyez la note 3 de la p. 31.)

(3) Ed. Jones (historical account of the Welsh Bards, p. 116) parle d'un crowth à trois cordes moins estimé que celui à six et appelé *crwth trithant*.

(4) Fétis, résumé phil. de l'hist. de la musique, p. CXXIX.

chez les paysans russes de l'intérieur des terres. Selon les voyageurs, les habitants de ce pays ont conservé leurs mœurs originaires, et les mélodies de leurs chants présentent le même caractère d'antiquité. Le *goudok* aussi semble y être resté dans sa grossièreté primitive et remonter à une époque très-reculée. La ressemblance dont nous venons de parler existe principalement dans le corps de l'instrument ; car ces deux instruments à archet ont la forme d'une mandoline, sans échancrure sur le côté destiné au passage de l'archet.

Les rapprochements et les conjectures que nous venons de présenter pour démontrer l'antiquité de l'archet, ne sont pas des preuves incontestables ; elles ont toutefois une vraisemblance qui justifie notre opinion. Quant à son origine occidentale, il nous semble qu'il ne peut y avoir le moindre doute à cet égard.

A partir du 9e. siècle jusqu'au 11e., se manifeste de nouveau une lacune dans les documents propres à servir d'étude à l'histoire des instruments de musique. Néanmoins, par l'examen de ceux de cette dernière époque qui nous ont été conservés, nous pouvons juger qu'il y a eu peu de progrès dans leur construction. L'augmentation du nombre des cordes, des échancrures sur les côtés pour donner passage à l'archet, tels sont les principaux changements et améliorations qu'on y remarque. Quant à la manière employée pour jouer des instruments à archet, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, des renseignements de la plus grande importance nous sont fournis par un chapiteau du 11e. siècle de l'église de St.-Georges de Boscherville, près Rouen. Ce monument, par

la réunion et la variété des instruments qui y sont figurés, peut être regardé comme le morceau de sculpture du moyen-âge le plus curieux et le plus intéressant qui soit jusqu'à présent connu. On en trouvera la description à l'appendice III, et la figure à la planche III, n° 8, à la suite de cet appendice.

X

USAGE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS L'ÉGLISE.

On n'est guère d'accord sur l'usage des instruments de musique dans les églises chrétiennes des premiers siècles. Ceux qui adoptent l'affirmative, de même que ceux qui se prononcent pour la négative, s'appuient sur différents passages des Saints Pères; mais, il faut le dire, ces passages sont la plupart peu clairs. Pour résoudre cette question, il nous semble qu'il faut non seulement consulter les documents écrits, mais en outre examiner la nature même des choses. Qu'on se rappelle donc la misère et les persécutions qu'eurent à supporter les premiers chrétiens, leur inexpérience dans la musique, l'irrégularité de leur culte pendant ces tems de terreur, et il paraîtra presqu'impossible qu'au milieu de pareilles circonstances leur chant ait été accompagné d'instruments. Que plus tard, au contraire, lorsque les cérémonies furent devenues publi-

ques et qu'on voulut y donner de la pompe et de la splendeur, on les ait introduits dans l'église, cela ne paraît pas douteux. Mais soit qu'on en abusât alors en s'en servant à la manière des païens, soit que leurs sons n'eussent pas la dignité convenable, ils furent le sujet de sévères prohibitions de la part de beaucoup de dignitaires de l'église. St.-Ambroise et St.-Augustin, dans leurs écrits, les proscrivaient de toute leur influence. Leurs efforts ne purent néanmoins en amener l'exclusion. Loin de là, à côté des instruments à cordes, on introduisit même ceux à vent et à percussion. L'usage des instruments ne fut toutefois ni général ni constant; on les prohiba ou on les maintint selon les pays; mais ce furent les instruments à vent qu'on employa le moins. Quant à leur nature et à leur disposition, il serait difficile aujourd'hui de les déterminer. Tout porte à croire cependant qu'ils étaient assez grossiers et en rapport pour leur simplicité avec la musique de l'époque. Il suit de là, comme il est facile de le remarquer, qu'il n'y eut rien de réglé touchant l'usage des instruments dans l'église jusqu'à l'apparition de l'orgue, dont la force et l'éclat répondaient mieux à la vigueur du chant de la multitude, et qui, par ses sons graves et majestueux, fut reconnu bientôt pour le véritable instrument de l'église.

D'après un passage de St.-Augustin (1) et d'Isidore de

(1) Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum, non solum organum dicitur quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantelinam, et corporeum est, quo instrumento utitur, qui cantat, organum dicitur. — *S. Aug. in Psalm.* LVI, n 6.

Séville (1), l'orgue pneumatique existait déjà dans les premiers siècles du christianisme ; mais ces textes ne nous apprennent rien sur sa construction, sur sa forme et la disposition de ses jeux. Quant à l'époque précise de son introduction dans l'église, elle n'est pas connue. Elle ne semble pourtant pas remonter au-delà du 8e. siècle. Le premier orgue de ce genre dont on trouve des indices en Occident, est celui qu'en 757 l'empereur Constantin Copronyme envoya selon les uns à Pépin (2), selon les autres à Charlemagne (3), et qui fut placé, dit-on, dans l'église de St.-Cornille à Compiègne. Le mécanisme de cet instrument était sans doute grossier et imparfait. Quelle que fût cependant cette imperfection, il se répandit en peu de tems dans toutes les contrées de l'Europe, et aux 9e. et 10e. siècles il en existait déjà en Allemagne, en France, ainsi qu'en Italie (4).

(1) Organum vocabulum est generale omnium musicorum vasorum; hoc autem cui folles adhibentur, alio nomine Græci appellant.—*S. Ibid.* lib. III, *Etymol.*

(2) Constantinus imperator Pipino regi multa misit munera, inter quæ et organa, quæ ad eum in compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. — *Eginhard, annal. Pepini regis rerum gest. an.* 757.

(3) Adduxerunt etiam iidem missi (Constant. Capron.) omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quæ cuncta ab opificibus sagacissimis Caroli quasi dissimulanter aspectu accuratissime sunt in opus conversa: et præcipue illud musicorum organum præstantissimum, quod doliis ex ære conflatis, follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem verolyræ vel cymbali dulcedine coæquabat quod ubi positum fuerit, quamdiuque duraverit, et quomodo inter alia reipublicæ damna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrari. — Mon. St.-Gall., de rebus bellicis Caroli M. lib. II, nº 10.

(4) Pour plus de détails sur l'orgue, voyez l'appendice III, section II, chap. Ier.

XI

DE LA LITTÉRATURE MUSICALE.

Presque tous les ouvrages de littérature musicale des premiers siècles du christianisme appartiennent à la musique profane. Ainsi les traités de *Boëce*, de *Martianus Capella*, voire même de *St.-Augustin*, sont relatifs à la musique grecque, et il n'y est point question de la musique sacrée. En effet, le chant chrétien, qui n'avait encore à cette époque aucune constitution fixe, aurait pu difficilement donner lieu à quelque traité soit pratique, soit théorique. Les écrits des premiers Pères de l'église renferment bien quelques passages sur l'usage et l'utilité du chant dans les cérémonies religieuses, de même que sur la manière irrégulière et abusive dont on s'en servait parfois; mais ils ne contiennent aucune théorie, aucune doctrine. Il en est ainsi des premiers fragments que l'abbé Gerbert a insérés dans le 1^er^ volume de son recueil des écrivains ecclésiastiques sur la musique. C'est seulement après la réforme de St.-Grégoire qu'on voit apparaître de véritables traités sur le chant d'église; tels sont ceux d'Aurélien de Réomé, de Remi d'Auxerre, de Reginon de Prum—au 9^e^. siècle—des deux Notker moines de St.-Gall, d'Odon—au 10^e^. siècle—et de plusieurs autres écrivains; enfin ceux de Hucbald, qui appartiennent à la fin du 9^e^. et au commencement du 10^e^. siècle.

PREMIÈRE PARTIE.

VIE DE HUCBALD.

Aux 9e. et 10e. siècles, il existait en Europe un bouleversement général dans l'état civil et ecclésiastique. Les lettres, les sciences et les arts étaient dans un dépérissement tel, que ce n'est pas tout-à-fait sans raison qu'on a donné le nom de barbare à ces tems de désordre. Au milieu de ce chaos et de cette décadence générale, les beaux-arts ne trouvaient asile que dans les monastères ; c'est dans ces lieux de repos et de solitude que se réunissaient les hommes laborieux dont les lumières et les efforts empêchèrent leur complet anéantis-

sement. De ce nombre fut Hucbald de St.-Amand, l'un des plus savants de son époque.

Les auteurs latins du moyen-âge varient sur l'orthographe du nom de Hucbald. Les uns écrivent *Ubaldus*, *Hubaldus*, *Huboldus*, les autres *Hugbaldus*, *Hucbaldus* ou *Hucboldus*. Les auteurs français l'appellent *Hugbold*, *Hugbald* ou *Hucbald*. M. Fetis (1) écrit *Hucbalde*, sans donner la raison qui l'a déterminé à ajouter l'*e* final. Nous avons adopté, quant à nous, la précédente orthographe, parce qu'elle nous semble la plus conforme à l'origine teutonique de ce nom, qui est composé de *Huc* ou *Hug*, intelligent, et de *bald*, hardi (2).

Le lieu de la naissance de Hucbald est inconnu ; il est cité comme français dans deux manuscrits anciens (3) ; mais nous penchons à le regarder comme gallo-belge, c'est-à-dire natif de cette partie du nord de la France qui a appartenu tantôt à la Belgique, tantôt à la France ou à la Bourgogne. L'année de sa naissance paraît remonter d'une manière certaine à 840 ; car tous les historiens s'accordent à dire qu'il mourut à l'âge de 90 ans, et nous verrons plus loin que la date la plus vraisemblable de sa mort est celle fixée au 20 juin 930.

Neveu du célèbre Milon (4), directeur de l'école de l'abbaye de St.-Amand au diocèse de Tournay, ce fut à ce monastère et sous la protection de son oncle que

(1) Biographie universelle des musiciens, v°. *Hucbalde*.
(2) Aug. Thierry, lettres sur l'histoire de France, appendice n.
(3) Voyez plus loin le m^e^ traité intitulé : *Manuel de musique*.
(4) Trit. chr. lib. t. 1, p. 55. — Mab. an. 1, 57, n° 55.

Hucbald fit ses premières études. Ses progrès furent rapides dans les lettres et dans les sciences ; mais ce fut surtout dans la musique que ses succès éclatèrent d'abord. On prétend même qu'ils excitèrent la jalousie de Milon et qu'ils occasionnèrent une rupture entre eux. Hucbald composa le chant d'un office pour la fête de St.-André, qui lui attira les éloges les plus mérités (1). Milon en fut si courroucé qu'il refusa l'entrée de son école à son neveu, se plaignant qu'il voulait usurper le nom de philosophe à son préjudice. Renvoyé de St.-Amand, Hucbald, dit-on, se retira à Nevers où il ouvrit une école, dans laquelle il enseigna la musique en même tems que les autres sciences. Si cette circonstance de la vie de Hucbald est exacte, ce fut vers 860 qu'il se rendit à Nevers, et ce fut là qu'il composa des chants en l'honneur de Ste-Cilinie (2). Il y écrivit aussi la vie de cette sainte, ainsi que celles de St.-Cyr et de Ste.-Juliette. Quoi qu'il en soit, il ne resta pas long-tems dans cette ville. Il passa bientôt à St.-Germain-d'Auxerre pour y suivre les leçons du célèbre Heric, en compagnie de Remi et de quelques autres condisciples de mérite (3). Ce fut surtout sous la direction de ce moine, l'un des hommes les plus savants du tems, que Hucbald se perfectionna dans l'étude des lettres et de la musique.

Pendant cet intervalle de tems, il s'était opéré une ré-

(1) Boll. 16 juin, p. 34. — Mab. Loco cit. t. 39, n° 81.

(2) And. bib. belg. p. 393. — Boll. 16 juin, p. 34, n° 2.

(3) Mab. act. B. t. VII, p. 325, n° 3. — Mart. am. coll. t. I, p. 265, 266 — Sigeb. script. c. 107. — Trit. script. c. 284.

conciliation entre Milon et son neveu ; car Hucbald, qui avait obtenu de l'évêque de Nevers, comme marque d'estime et de confiance, d'enlever le corps de St.-Cyr, le transporta à St.-Amand, et peu après il succéda à son oncle dans la direction de l'école de cette abbaye, peut-être même avant la mort de Milon, qui arriva vers 872 (1).

Quatre ou cinq années plus tard, Hucbald écrivit, à la louange des chauves, un poème (2) qu'il dédia à Charles-le-Chauve avec le titre d'empereur. Ce poème bizarre contient cent trente-six vers dont tous les mots commencent par un C, et fut publié plusieurs fois aux 16e. et 17e. siècles.

Vers 883, Rodulfe, abbé de St.-Bertin, manda Hucbald pour diriger l'école de son abbaye. Ce derniers'y rendit, laissant à St.-Amand des élèves capables de le remplacer (3). Rodulfe, quoique déjà âgé, suivit les leçons de Hucbald ; et il en fut si satisfait qu'en témoignage de reconnaissance pour ses services, il lui donna une terre considérable en Vermandois. Mais Hucbald, tout occupé d'étude et de piété, n'avait que faire de ces richesses ; aussi n'accepta-t-il ce don que pour en gratifier les moines de St.-Bertin (4).

Quelques années après, Foulques, archevêque de

(1) Boll. ib. p. 56.—Mab. ib. t. v. pr. nº 196.—Ann. 1, 57, nº 55.

(2) Sigeb. scrip. c. 7. — Trit. chr. 10 bir t. 1, p. 55 — Scrip. c. 284.

(3) Mart. anec. t. III, p. 550, 552. — Mab. an. 1, 58, nº 68. — 1, 59, nº 60.

(4) Mab. act. B. t. II, p. 710, nº 5.

Reims, ayant formé le dessein de rétablir les deux anciennes écoles de son église, jeta les yeux sur Hucbald, et l'appela à Reims vers 893 avec Remi d'Auxerre pour les diriger (1). Ces écoles devinrent florissantes sous ces deux maîtres célèbres, et l'on en vit sortir un grand nombre de savants pendant le cours du 10e. siècle (2).

La réputation de Hucbald ne resta pas enfouie dans les monastères ; sa renommée parvint jusqu'à la Cour. On lit à la fin d'un diplôme de chancelier du royaume accordé en 899 par Charles-le-Simple à Foulques, que ce fut à la prière de Hucbald qu'il obtint ce titre : *Impetratum est mediante Hucbaldo monacho* (3). Pendant son séjour à Reims, Hucbald, à la demande des moines de St.-Thierry, composa, en l'honneur de ce saint, un office de nuit destiné à être chanté à la solennité de sa fête (4). La musique de ces hymnes, notée suivant la manière de Hucbald, paraît être perdue (5).

Après la mort de Foulques, qui arriva au mois de juin de l'année suivante, Hucbald retourna à St.-Amand et y passa le reste de ses jours dans la solitude et dans les travaux littéraires (6). Ce fut dans ces dernières années qu'il écrivit la vie de Ste.-Rictrude, de Ste.-Aldegonde,

(1) Flod. l. 4. c. 9. — Mab. ib. t. VII, p. 525-527. — An. l. 39, nº 81.

(2) Histoire littéraire de la France, t. VI, p. 212.

(3) Mart. ann. coll. t. I, p. 250.

(4) Mab. an. l. 39, nº 81.

(5) Fetis, Biographie universelle des musiciens, vº. Hucbalde.

(6) Mab. an. l. 41, nº 29.

de St.-Lebuin ou Libwin et de quelques autres pieux personnages. On pense aussi que ses principaux traités sur la musique ont été rédigés à la même époque.

Hucbald mourut un dimanche 20 juin; mais les historiens ne sont pas d'accord sur l'année de sa mort. Un chroniqueur de St.-Amand la met en 929 (1); Sigebert et Albéric de Trois-Fontaines (2) la fixent en 931, et Jean d'Ypres en 932 (3). Néanmoins le plus grand nombre des écrivains la placent en 930, et leur opinion paraît la plus fondée en ce que, cette année, le 20 juin tombait réellement un dimanche (4). Hucbald fut enterré à St.-Amand, dans l'église St.-Pierre, et mis dans le tombeau de son oncle Milon, avec l'épitaphe suivante :

Dormit in hac tumba simplex sine felle columba
Doctor, flos, et honos tam cleri quam monachorum
Hucbaldus famam cujus per climata mundi
Edita sanctorum modulamina, gestaque clamant.
Hic cyrici membra pretiosa, reperta Nivernis,
Nostris invexit oris, scripsitque triumphum (5).

Hucbald était lié avec la plupart des hommes instruits de son époque ; tous lui accordent les plus grands éloges sur son savoir dans les lettres comme dans la musique. Nous ne citerons que le témoignage de deux auteurs qui ont vécu peu de tems après lui. « Remarquable

(1) Mart. anec. t. III, p. 1595.
(2) Alb. chr. p. 268.
(3) Mart. ib. p. 547. — Mab. an. t. 45, no 32.
(4) Boll. ib. p. 56
(5) And. Bib Belg. p. 595.

» dans les lettres, dit Frodoard, célèbre par ses écrits, » il fut aussi excellent musicien et composa des chants » en l'honneur de plusieurs saints (1). » Selon Sigebert de Gemblours, « il fut si habile dans les beaux-arts » qu'on le compara aux philosophes. Il écrivit la vie de » plusieurs saints, et, comme il excellait dans l'art musi- » cal, il composa en l'honneur de quelques saints des » chants d'une mélodie douce et régulière (2). » Trithème Molanus et d'autres historiens lui donnent les mêmes éloges. Mais les traités de musique de Hucbald prouvent encore mieux son savoir dans cet art; et si nous avons produit les témoignages qu'on vient de lire, c'est pour montrer que ses études n'ont pas seulement embrassé les travaux spéculatifs de la musique, mais que ceux-ci au contraire n'ont été en grande partie que le résultat de son expérience pratique.

Les traités de musique de Hucbald, restés long-tems en manuscrit, ont été publiés par le savant Gerbert, abbé de St.-Blaise, dans le premier volume de son recueil des écrivains ecclésiastiques sur la musique. Nous allons les analyser et tacher d'en faire apprécier l'importance, laissant à d'autres le soin d'examiner les ouvrages littéraires du même auteur.

(1) Litteris insignis, scriptis celebris, musicus quoque excellens fuit et cantum multorum sanctorum composuit. — *Flod.* l. 4. c. 9.

(2) Peritia liberalium artium ita insignis ut philosophus conferretur; vitas multorum sanctorum scripsit, et, quia in arte musicâ præpollebat, cantus multorum sanctorum dulci et regulari melodiâ composuit. — *Sigeb. scrip.* c. 107.

TRAITÉS

DE MUSIQUE DE HUCBALD.

I

De l'institution harmonique.

Le premier traité de musique de Hucbald (1) est intitulé : *Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonicâ institutione.* L'abbé Gerbert, dans un avertissement placé en tête de son édition des traités de musique de Hucbald, prévient le lecteur qu'il publie celui-ci d'après un manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg, conféré

(1) Nous avons suivi l'ordre dans lequel Gerbert a placé les traités de musique de Hucbald dans le 1er volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques.

avec un autre de la bibliothèque Malatestiana de Césène. Quoique le titre attribue positivement cet ouvrage à Hucbald, quelques auteurs doutent qu'il soit de lui. Parmi les raisons qu'ils donnent pour soutenir leur opinion, celle qui semble avoir le plus de poids est basée sur ce que les divers fragments de notation de ce traité n'ont point de rapport avec la notation reconnue pour avoir été inventée par Hucbald et employée par lui dans ses autres traités. Ce raisonnement ne serait concluant, selon nous, qu'autant qu'il fût prouvé que ce traité a été écrit postérieurement à l'invention de Hucbald; or, cette preuve n'existe pas. Mais d'un autre côté, en examinant bien les fragments du traité qui nous occupe, il nous semble que, loin de démontrer qu'il n'appartient pas à Hucbald, ils tendent au contraire à faire croire qu'il en est l'auteur. N'est-il pas vraisemblable, en effet, que Hucbald, frappé des défauts des *neumes* (1), ait fait divers essais avant de s'arrêter à un système définitif? N'est-il pas possible aussi qu'il ait inséré ces essais dans le commentaire dont il est question ici, pour les faire apprécier? Nous sommes d'autant plus disposé à le penser que les signes que renferment ces fragments, quoique n'ayant point de ressemblance avec ceux de la notation particulière adoptée définitivement par Hucbald, offrent néanmoins un système de lignes analogue à celui de sa notation. Si l'on ajoute qu'il existe de la similitude entre quelques passages de ce traité et d'autres du traité intitulé : *Musica Enchiriadis*, et que, suivant toute probabi-

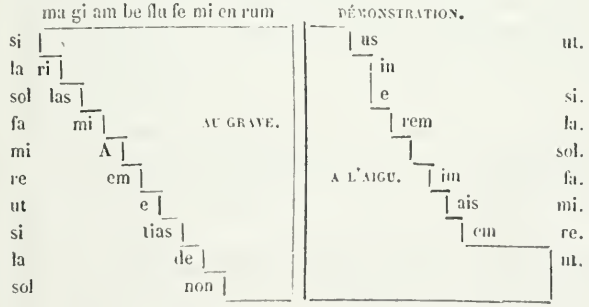
(1) Signes de notation en usage à cette époque. Voyez appendice II.

lité, Hucbald a écrit cet ouvrage dans sa jeunesse et peut-être même seulement pour son usage particulier, on ne sera pas éloigné d'admettre qu'il est de lui.

Quoi qu'il en soit, ce traité est la moins importante de ses œuvres, en ce qu'il ne présente, en grande partie, qu'un commentaire de celui de Reginon de Prum, qui est basé lui-même sur le système musical des Grecs.

Cet ouvrage, bien qu'intitulé : *De l'institution harmonique*, ne traite nullement de l'harmonie; il n'y est question au contraire que des sons, des intervalles, des consonnances, des tétracordes et de la notation.

Hucbald divise les sons en sons égaux et inégaux. Les premiers sont semblables entr'eux et appelés aujourd'hui *unissons*; les autres, que l'auteur nomme *disjoints*, sont séparés par un intervalle plus ou moins grand. Aussi, pour mieux faire comprendre la distance des intervalles, Hucbald figure deux espèces d'escaliers, dont l'un représente les intervalles graves et l'autre les intervalles aigus. Sur les degrés de ces escaliers sont placées les syllabes des fragments d'anciennes, qu'il donne pour exemples des différents intervalles. Les voici :



Hucbald passe de là à la formation des intervalles. Il en est deux dont tous les autres découlent : le demi-ton, qui est le plus petit, et le ton qui contient deux demi-tons. Mais, quoique le ton soit composé de deux demi-tons, il ne faut pas croire, ajoute l'auteur, que le demi-ton soit l'exacte moitié d'un ton ; s'il en était ainsi, le ton se partagerait en deux parties égales, et c'est ce qui ne peut avoir lieu. Le ton se divise bien en deux parties, mais de telle façon qu'une partie est plus grande que l'autre. De là deux demi-tons, l'un majeur et l'autre mineur. Pour mieux faire comprendre ses explications, Hucbald les accompagne de nombreux exemples, tirés de diverses antiennes. Il est à regretter que l'abbé Gerbert n'ait pas reproduit ces exemples notés avec des *Neumes*, car ils auraient aidé vraisemblablement à déchiffrer ce genre de notation.

La consonnance, qu'il ne faut pas confondre, selon Hucbald, avec l'intervalle, est un mélange harmonieux de sons, qui ne peut se produire que dans le cas où ces deux sons se font entendre simultanément, comme lorsqu'un même son est émis à la fois par une voix d'enfant et par une voix d'homme, ou bien dans l'espèce de chant appelé *Organisation*.—*Vel in eo quod consucte organizationem vocant.*

Hucbald distingue six consonnances ; trois simples : l'octave, la quinte et la quarte ; et trois composées : l'octave et la quinte, l'octave et la quarte, et la double octave.

Viennent ensuite des explications sur la différence entre les mots *sonus* et *phtongus*. Il en résulte que *sonus*

s'applique à tous les sons quelconques, tandis que *phtongus* est exclusivement destiné à désigner le son musical.

Le nombre de sons, qui n'était d'abord que de quatre, s'est accru ensuite jusqu'à quinze. Les Grecs leur donnèrent le nom de *Cordes*, parce que les cordes de leurs instruments formant chacune un son distinct, il était plus facile de désigner les sons par la dénomination des cordes.

D'après Huchald, les huit sons de l'octave supérieure sont les mêmes que ceux de l'octave inférieure, excepté que les uns sont émis par des voix d'enfants et les autres par des voix d'hommes. « Si donc, dit-il, on émet le » premier son avec le huitième, le deuxième avec le » neuvième, le troisième avec le dixième et ainsi en » suivant, chaque son de l'octave inférieure avec son » correspondant de l'octave supérieure, il en résultera » un ensemble si concordant, si mélodieux que l'on » croira n'entendre qu'un seul et même son. Un tel » accord s'appelle consonnance d'octave. »

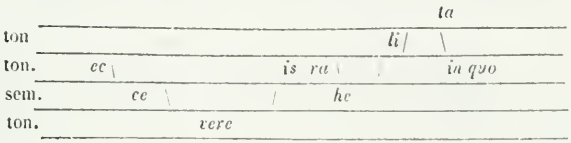
Malgré des idées aussi justes sur l'octave, et au lieu de les appliquer à la division de l'échelle tonale, Huchald ne suit pas moins le système grec des tétracordes, toujours préoccupé de la supériorité de cette doctrine musicale, dont il puise le développement dans Boëce et son commentateur Martianus Capella.

A cette occasion même il entre dans d'assez longues explications sur les tétracordes ; mais elles sont si embrouillées qu'il serait difficile de les suivre avec lui. Nous renvoyons donc le lecteur à l'appendice I^er^, où il trouvera un aperçu sur les tétracordes et sur les autres parties du système musical des Grecs.

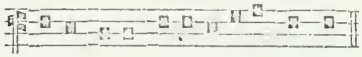
Nous arrivons de suite à ce qu'il y a de plus remarquable dans ce traité, savoir : les divers essais de notations qui y sont employés.

Le premier consiste en cinq lignes parallèles horizontales, entre les espaces desquelles sont écrites les syllabes, qui doivent être chantées. Les mots *ton* ou *sem*, écrits au commencement de chaque espacement, indiquent la position des tons et demi-tons.

Voici le fragment que Hucbald donne pour exemple :

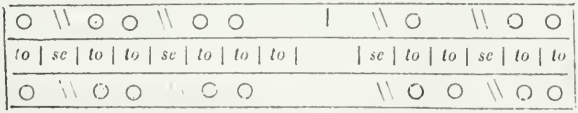


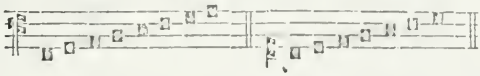
TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

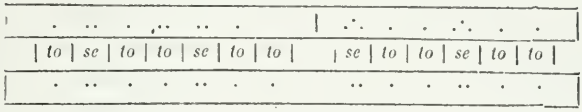


Ecce vere israhe li ta in quo.

Le deuxième fragment de notation qu'on rencontre dans ce traité consiste dans les signes suivants : ○ \\ placés entre des lignes en double rangée, au milieu desquelles sont écrites les syllabes *to* (ton) et *se* (demi-ton) séparées par des barres ; EXEMPLE :



TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

Ce fragment est tel qu'il se trouve dans le manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg, sur lequel Gerbert a copié ce traité. Le père Martini donne le même exemple tiré d'un manuscrit de Césène. Il est semblable au précédent, à l'exception qu'au lieu des signes O \\ , ce sont des points disposés comme dans l'exemple suivant :



Voici le même fragment tel qu'il est figuré dans le manuscrit de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, coté 10,092 et contenant un traité de musique intitulé : *Hubaldi musicâ.*

Ces deux fragments de notation ne sont accompagnés d'aucune explication. Ce ne sont au surplus que des essais ou ébauches d'un système ne présentant rien qui pût alors être favorable à la pratique. Plus loin Hucbald consacre un paragraphe aux *Neumes*. Ce qui y est relatif nous paraît remarquable et digne d'être rapporté en entier.

« Venons maintenant aux notes musicales, dit Hucbald, ce n'est pas la partie la moins utile au chanteur. » Les notes de musique ont été inventées pour repré-» senter les sons comme les lettres servent à désigner

» les sons et la distinction des mots dans l'écriture, afin
» que le lecteur ne se trompe pas. De cette manière un
» chant noté peut être entonné sans maître par toute per-
» sonne instruite de la notation employée pour ce chant.
» Mais les notes actuellement en usage (1) et qui sont
» irrégulières et différentes selon les localités, n'offrent
» pas cet avantage, quoiqu'elles soient utiles en certaines
» circonstances ; elles laissent toujours le lecteur dans
» l'incertitude. Ainsi, par exemple, prenons le fragment
» suivant :

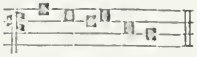
77 ı J . ı
A E V I A

» En voyant la première note, qui est la plus aiguë, la
» voix l'entonnera facilement ; quant à la seconde, qui
» est plus grave, comment fera-t-on pour l'enchaîner
» à la première ? Est-elle séparée de celle-ci par un in-
» tervalle de seconde, de tierce ou de quarte ? Il serait
» impossible de connaître l'intention du compositeur
» sans une audition préalable. Si, au contraire, la même
» formule de chant est notée de la manière suivante :

I M p m c f
» *Alleluia*, plus de doute ni d'incertitude ; car entre
» I *Mese* et M *Lichanos meson* il y a l'intervalle d'un ton ;
» p *Parypate meson* est séparé de *Lichanos meson* d'un ton;
» m *Lichanos meson* est un ton au-dessus de *Parypate meson*;
» c *Hypate meson* est à un demi-ton au-dessus de *Parypate*
» *meson* et f *Lichanos hypaton* est à un ton de *Parypate*
» *meson*.

(1) C'est des *neumes* dont il est question ici. Voyez appendice II.

D'après ces explications, voici la traduction de cette phrase en notation moderne :



Al le lu - i - a.

» ..... Néanmoins, ajoute Hucbald, les notes usi-
» tées habituellement ne sont pas tout-à-fait inutiles ;
» elles sont au contraire avantageuses pour désigner le
» retard dans le chant, le tremblement dans la voix,
» de quelle manière les sons doivent être liés ou déta-
» chés, et là où ils se terminent soit plus haut, soit plus
» bas, à raison de certaines lettres (1), toutes choses que
» ces notes régulières ne sauraient exprimer. C'est pour-
» quoi si les lettres, que nous adoptons pour notes musi-
» cales, étaient placées au-dessus ou autour des notes
» en usage, il n'y aurait lieu à aucune erreur, puisque
» ces lettres indiquent d'une manière certaine la posi-
» tion grave ou aiguë des sons, et que les autres signes
» marquent d'une manière plus certaine les modifica-
» tions mentionnées plus haut, sans lesquelles il n'y a
» point de chant bien ordonné. »

A la fin de ce traité se trouvent deux fragments qui ne paraissent pas lui appartenir. L'un est intitulé :

COURTE ET VRAIE DIVISION DU MONOCORDE DANS LE GENRE DIATONIQUE (2).

(1) Nous joignons ici le texte de ce passage, parce qu'il est obscur et que nous ne sommes pas certain d'en avoir saisi le sens exact. Le voici : *Ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum.*

(2) *Cita et vera divisio monocordi in genere diatonico.* — Voyez la description du monocorde, appendice III, section I, chapitre II, 1.

Cette division comprend la proportion des quinze sons de l'échelle diatonique.

L'autre fragment a pour titre :

DIMENSION DU MONOCORDE (1).

Ici l'auteur divise le monocorde en quatre lignes parallèles, ce qui donne trois espacements pour les trois genres. Le premier est destiné au genre diatonique, le deuxième au genre chromatique, et le troisième au genre enharmonique. Il y est joint un tableau, où figurent ces divisions ainsi que celles par tétracordes suivant Hucbald et Boëce.

II

Autre traité de musique.

A la suite du précédent traité, Gerbert en a publié un autre, ou plutôt le fragment d'un autre, sous le titre de : *Alia musica*. Il paraît être du même auteur.

Dans un avertissement placé en tête des traités de Hucbald, l'éditeur annonce que ce fragment se trouve, dans le manuscrit de Strasbourg ainsi que dans celui de Ratisbonne, immédiatement à la suite de celui que nous venons d'analyser, avec cette différence toutefois — si nous le comprenons bien — que ce dernier manuscrit contient seulement la partie commençant par ces mots :

(1) *Dimensio monocordi.*

De harmonica consideratione Boethius ta disseruit, et finissant par ceux-ci : *tonum octavum require supra*; tandis que celui de Strasbourg renferme en outre, d'abord un extrait d'Aurélien, puis plusieurs autres fragments sous les titres suivants : *De mensuris organicarum fistularum; — De cymbalorum ponderibus ; — De modis ; — De sex symphoniis* ; — le tout finissant par ces mots : *Explicit musica Hucbaldi.*

Nous venons de dire que le traité intitulé : *Alia musica*, paraît être de Hucbald. Rien ne s'oppose à ce que les fragments que nous venons d'énumérer, tous basés sur le même système, lui soient également attribués. Au surplus qu'ils soient de lui ou non, cela ne peut être d'une grande importance, car ils ne sauraient servir à augmenter beaucoup son mérite à nos yeux.

Voici le contenu sommaire de ces divers fragments.

AUTRE TRAITÉ DE MUSIQUE.

C'est ici qu'il règne surtout un mélange aussi bizarre qu'embrouillé de la théorie des modes grecs et des tons ecclésiastiques. Après avoir parlé de la proportion mathématique des sons, l'auteur arrive aux tons et explique pourquoi on les appelle aussi tropes ou modes.

Puis il rappelle le nom des modes, l'espèce d'octave (1) dont ils sont composés, et le son par lequel ils se termi-

(1) Pour l'explication des espèces de quarte, de quinte et d'octave, voyez appendice I.

nent. Il explique la constitution de chaque espèce de quarte, de quinte et d'octave, et il finit cette sorte de préliminaire par une relation des proportions mathématiques des modes.

Vient ensuite l'exposition des huit tons d'après plusieurs systèmes différents.

L'abbé Gerbert a joint à ce traité les variantes du manuscrit de la bibliothèque de St.-Emeran. Malgré cette addition, il y existe diverses lacunes qui en rendent le texte peu clair.

DES DIMENSIONS DES TUYAUX D'ORGUES.

« Le premier tuyau, dit l'auteur, doit avoir en longueur huit fois son diamètre.

» Le deuxième, la dimension du premier plus un 1/8, » et le 1/8 de son diamètre.

» Le troisième, la dimension du second plus un 1/8 et » le 1/8 de son diamètre.

» Le quatrième, la dimension du premier plus le 1/3 » de celui-ci et le 1/3 de son diamètre.

» Le cinquième, la dimension du premier plus la 1/2 » de celui-ci et la 1/2 de son diamètre, ou bien la di- » mension du quatrième plus le 1/8 de celui-ci et le 1/8 » de son diamètre.

» Le sixième, la dimension du cinquième plus le 1/8 » de celui-ci et le 1/8 de son diamètre.

» Le huitième doit avoir le double du premier. »

Les mêmes dimensions sont données plusieurs fois avec des formules différentes.

DU POIDS DES CYMBALES.

Ce sont les mêmes proportions que celles que nous venons de voir pour la dimension des tuyaux d'orgues.

DES MODES.

Après avoir rappelé qu'il existe quatre modes authentiques et quatre plagaux, l'auteur parle de quatre autres modes ajoutés (*parapteres*) qui sont usités dans les petites antiennes, principalement dans les psaumes qui ne finissent pas comme ils commencent. Ils sont appelés *parapteres*, dit-il, parce qu'ils préparent la transition des versets aux antiennes. Ces modes sont au nombre de quatre.

Le premier, appelé NENOTENARSIS, touche au deuxième ton, entre dans le verset comme le deuxième ton et finit comme le premier.

Le deuxième ANOS touche au quatrième ton et y finit.

Le troisième ANAGETANENAGIS touche au septième ton et finit dans le quatrième.

Le quatrième AIANNEAGIES touche au huitième ton ; il ne monte pas au-delà et finit ordinairement dans le même ton.

DES SIX SYMPHONIES, TROIS SIMPLES ET TROIS COMPOSÉES.

Ces symphonies — ce mot a ici le même sens qu'intervalle — sont l'octave, la quarte et la quinte ; la double octave, l'octave et la quarte, et l'octave et la quinte.

L'auteur ajoute leur signe numérique.

Ce sont la quarte, la quinte et l'octave. L'auteur explique les différentes espèces de chacune de ces consonnances, ainsi que leurs proportions mathématiques.

Nous nous bornons à ces simples indications, parce que tout cela est de trop peu d'importance pour que nous nous y arrêtions plus long-tems.

III

Manuel de musique.

C'est sous le titre de *Hucbaldi monachi Elnonensis musica enchiriadis*, qu'apparaît, dans la collection de Gerbert, le traité le plus important de Hucbald. Il se trouve dans un grand nombre de manuscrits de France, d'Italie et d'Allemagne, mais toujours anonyme, excepté dans deux : celui de la bibliothèque Magliabechiana de Florence où il est intitulé : *Enchiriadis Uchabaldi francigenæ*, et le n°. 7202 de la bibliothèque royale de Paris où il se trouve sous le titre : *Enchiriadion musicæ ; authore Uchabaldo, francigenæ*. Gerbert, qui a publié ce traité d'après un grand nombre de manuscrits, a joint au texte, qu'il a choisi, les variantes des autres.

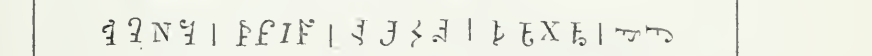
Ce traité est divisé en XIX chapitres. Le premier, qui n'a pas de titre, nous présente une espèce d'introduction

dans laquelle l'auteur démontre que c'est de la réunion des différents sons que naissent les intervalles et de ceux-ci la gamme ; de même que c'est de la combinaison des différentes lettres de l'alphabet que naissent les syllabes, de celles-ci les mots et des mots le discours. Les sons forment donc le fondement de toute mélodie. Hucbald toutefois établit une distinction entre ceux appelés *Phtongi* et ceux appelés *Soni*. Cette dernière dénomination comprend tous les sons indistinctement; la première ne s'applique qu'à ceux qui, disposés par intervalles réglés, sont propres à former un chant; et ce sujet, comme on le voit, a été déjà traité amplement dans l'ouvrage précédent. L'auteur nous enseigne ensuite dans quel ordre les sons doivent se succéder; c'est, suivant lui, par tétracordes c'est-à-dire par groupes de quatre en quatre, tant en montant qu'en descendant. Les tétracordes diffèrent entre eux non-seulement par leur position grave ou aiguë, mais encore par la nature des intervalles dont chacun d'eux est composé. De cette manière il serait possible de former des tétracordes à l'infini, dit Hucbald ; mais comme on a dû consulter les limites de la voix, on les a restreints à quatre, auxquels on a joint deux sons plus aigus, ce qui fait en tout dix-huit sons.

Ces divers tétracordes sont ainsi dénommés : le premier, tétracorde des sons graves (*graves*) ; le deuxième, tétracorde des sons finals (*finales*) ; le troisième, tétracorde des sons supérieurs (*supériores*) ; et le quatrième, tétracorde des sons très-élevés (*excellentes*).

Voici l'échelle de ces dix-huit sons, avec la nouvelle

notation de Hucbald, telle qu'elle est publiée par Gerbert. Nous y avons joint l'indication des noms modernes.



Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c

sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

GRAVES. FINALES. SUPÉRIEURES. EXCELLENTES.

CHAPITRE II.

DE LA FORME DES NOTES ET POURQUOI IL Y EN A HUIT.

Ici l'auteur explique la nouvelle notation, dont il fait usage dans ce traité. Il en prend pour base les quatre signes du tétracorde des sons finals (*finales*) (1).

La première note se forme, dit-il, d'un F dont la tête est remplacée par une S inclinée, exemple : .

La deuxième se forme de la même lettre, dont la tête est remplacée par un C couché, formant cintre vers le haut. Exemple : .

La troisième note est un *I* légèrement incliné.

La quatrième est encore formée d'une F dont la tête est remplacée par un C couché, formant cintre vers le bas. Exemple : .

Pour former le tétracorde des sons graves (*graves*), on reporte à gauche la tête des signes qui se trouvaient à

(1) Voir la fin du précédent chapitre.

droite dans le tétracorde des sons finals. (Voyez l'échelle des tétracordes à la fin du chapitre précédent.)

Pour former celui des sons supérieurs (*superiores*), on renverse les signes du tétracorde des sons finals (Voyez *ibid.*) ; et pour former celui des sons très-élevés (*excellentes*), on renverse les signes du tétracorde des sons graves (Voyez *ibid.*).

Il n'y a que le troisième signe de chaque tétracorde qui change et qui, dans le tétracorde des sons graves, est représenté par une *N* inclinée ; dans celui des sons supérieurs, par une N renversée, exemple : ; et dans celui des sons très-élevés, par un X.

Quant aux deux autres sons plus aigus, Hucbald se sert encore pour les désigner des deux premiers signes du tétracorde des sons finals en les retournant vers la droite. (Voyez *ibid.*)

CHAPITRE III.

D'OU VIENT LE NOM DE TÉTRACORDE DES SONS FINALS ET DES AUTRES.

Les dénominations de *finales* ou *terminales* données aux sons du tétracorde des sons finals provient de ce que toute espèce de chant doit nécessairement se terminer par un de ces quatre sons. Ainsi une mélodie du premier ton et de son dérivé, c'est-à-dire de l'authentique et du plagal, est dominée et finit par *re* ; le deuxième ton et son dérivé sont dominés et finissent par *mi* ;

le troisième et son dérivé par *fa* ; et le quatrième et son dérivé par *sol*.

Chaque ton authentique s'appelle *majeur*, et chaque plagal *mineur*.

CHAPITRE IV.

POURQUOI IL N'Y A QU'UN TÉTRACORDE AU-DESSOUS DES SONS FINALS ET DEUX AU-DESSUS.

Il n'existe qu'un tétracorde au-dessous des sons finals, tandis qu'il s'en rencontre deux, suivis de deux sons plus aigus, au-dessus ; le motif de cette disposition, suivant Huebald, est qu'un chant simple et bien ordonné ne descend pas au-dessous de la quinte de sa finale, tandis au contraire qu'il peut monter depuis sa finale jusqu'au troisième tétracorde, c'est-à-dire jusqu'à celui des sons très-élevés (*Excellentes.*)

CHAPITRE V.

DIFFÉRENCE ENTRE LES TONS AUTHENTIQUES ET PLAGAUX.

La différence entre l'authentique et le plagal, tous deux terminés et dominés par le même son, consiste aussi, suivant l'auteur, en ce que le ton plagal ne peut s'élever au-dessus d'une quinte de sa finale.

CHAPITRE VI.

DES PROPRIÉTÉS DES SONS ET DE L'INTERVALLE QUI EXISTE ENTRE LES SONS DE MÊME QUALITÉ.

On voit dans ce chapitre que celui qui veut étudier la propriété des sons et la distance entre les sons de même nature, doit travailler d'abord à connaître la qualité propre de chacun d'eux ; qu'ensuite, et dans une série de sons, il doit chercher à en saisir promptement quelques-uns, soit dans la partie grave, soit dans la partie aiguë, afin d'en apprécier clairement les rapports de caractère et de qualité. Quant aux élèves moins exercés, dit Huebald, il importe de leur enseigner aussi la manière de distinguer les qualités propres des sons dans un chant connu et de découvrir un chant inconnu par la qualité connue de ceux-ci ou par l'ordre des signes. Pour atteindre ce but, le moyen, suivant lui, le plus utile est de nommer en chantant chaque son par son nom grec, ainsi qu'il suit :

archoos, deuteros, tritos, tetrardos.

CHAPITRE VII.

TABLEAUX POUR S'EXERCER SUR LES PROPRIÉTÉS DES SONS.

Ce chapitre présente quelques tableaux sommaires des diverses propriétés des sons, afin d'en faciliter l'étude aux commençants.

CHAPITRE VIII.

TOUS LES TONS SE FORMENT DE QUATRE SONS.

On démontre encore ici comment tous les tons n'ont pour base que quatre sons, c'est-à-dire le tétracorde des sons finals ; mais les explications de ce chapitre sont plus détaillées que celles du chapitre III.

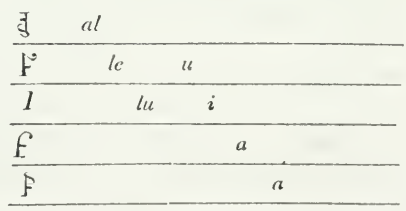
L'auteur, dans les exemples qu'il cite, emploie toujours la notation expliquée au chapitre II. Ses exemples toutefois sont disposés de deux manières distinctes.

D'un côté, ce sont les notes qui appartiennent à chaque syllabe qu'il place immédiatement à la suite de chacune de ces syllabes, ainsi qu'il suit :

a G F G F E D.

al 𝄞 *le* 𝄢 *lu I* 𝄢 *ia I* 𝄡 𝄢.

De l'autre, c'est un certain nombre de lignes parallèles entre lesquelles sont disposées les syllabes qui doivent être chantées. Au commencement et du côté gauche, les signes des notes sont placés entre chaque espacement pour indiquer les sons. Exemple :



La dernière disposition est celle adoptée par Hucbald dans ce traité.

CHAPITRE IX.

DIFFÉRENCE ENTRE LES MOTS *Phtongos* ET *Sonos*, ENTRE LES MOTS *Tonos* ET *Epogdoos*; CE QU'ON ENTEND PAR *Tons*, *Modes* OU *Tropes*; PAR *Particules*, PAR *Diastema* ET *Systema*.

Sonus est, on se le rappelle, le nom général donné à toute espèce de son; et *Phtongus* le son musical.

Le ton (*Tonus*) est la distance légitime de l'intervalle d'un son à un autre, et cet intervalle de sons musicaux s'appelle en grec *Epogdoos*, parce qu'il est dans la proportion *Sesquioctave*.

Le demi-ton (*Semitonium*) est l'intervalle incomplet d'un ton; il s'appelle quelquefois *Limma* ou *Diesis*.

Les modes (*Modi*) ou tropes (*Tropi*) indiquent des espèces de chants, tels que le premier authentique ou plagal, le deuxième authentique ou plagal, etc., ou le mode Dorien, Phrygien, Lydien, etc., dont les noms changent selon les nations.

Les particules (*Particulæ*) sont des fragments ou membres d'une mélodie et s'appellent *Cola* ou *Commata*. Ces deux mots sont employés indistinctement l'un pour l'autre, quoiqu'en réalité la particule *Cola* renferme au moins deux ou plusieurs *Commata*.

La distance entre le son aigu et le son grave d'un *Comma* s'appelle *Diastema*, intervalle.

Ces intervalles sont tantôt petits et tantôt grands. Les premiers se composent d'un ton, les autres de deux, trois ou plusieurs.

On nomme *Systema*, c'est-à-dire série d'intervalles,

les intervalles contenus dans des fragments de chant appelés *Cola* ou dans un chant entier.

Telles sont les définitions de ce chapitre.

CHAPITRE X.

DES SYMPHONIES.

De même que des lettres jetées pêle-mêle et sans discernement ne produisent le plus souvent ni mots ni syllabes, dit Hucbald, de même dans la musique, des sons réunis et mélangés sans ordre ne produisent aucun effet mélodieux.

C'est de la coordonnance des sons que nait la symphonie. Or, voici comment l'auteur la définit : « La symphonie est un doux accord de sons dissemblables réunis entr'eux (1). »

Il y a, selon lui, trois symphonies simples ou primitives qui servent à la formation des autres ; ce sont la quarte, la quinte et l'octave.

« La quarte, dit-il, est ainsi appelée du mot quatre, soit parce que des voix placées à quatre degrés produisent un effet harmonieux, soit parce qu'elle se compose de quatre sons qui se succèdent dans l'échelle tonale. »

« La quinte est appelée ainsi du mot cinq, soit parce qu'il lui faut, pour exister, un assemblage de cinq

(1) Est autem symphonia vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus.

» sons, soit parce que des voix placées à une distance de
» cinq degrés se répondent d'une manière harmonieuse.»
« De même à l'égard de l'octave, ainsi dénommée
» parce qu'elle comprenait, chez les anciens, la réunion
» de tous les sons de leur échelle tonale. La consonnance
» s'opère de l'octave à l'octave et contient ainsi, dans ses
» intervalles, les deux symphonies dont nous venons
» de parler, c'est-à-dire la quarte et la quinte. »

CHAPITRE XI.

LES AUTRES SYMPHONIES SE FORMENT DES SYMPHONIES SIMPLES.

Les autres *symphonies* dont il est question dans ce chapitre sont l'octave et la quarte, l'octave et la quinte, et la double octave appelée *disdiapason*, *disdiplation* ou *diplation*. Elles se forment des symphonies simples. Il y a double octave, lorsque deux voix d'hommes chantent à l'octave et que la partie supérieure est exécutée par une voix d'enfant ; le son le plus grave et le son le plus aigu forment la double octave.

L'octave est la plus grande symphonie, parce qu'elle contient les deux moindres, la quarte et la quinte.

Tous les redoublements d'intervalles sont des consonnances, comme les simples intervalles, dont ils sont dérivés. Ainsi la double octave ou la quinzième fait l'effet d'une simple octave, la onzième celui d'une quarte, et la douzième celui d'une quinte.

CHAPITRE XII.

DES MÊMES SYMPHONIES.

Ce chapitre renferme de nouvelles explications sur la formation des symphonies et principalement sur la quinte. Il en résulte d'une manière certaine, selon nous, que, dans les chapitres X et XI, Hucbald envisage la quarte, la quinte et l'octave ainsi que leurs composées non comme intervalles mélodiques, mais comme intervalles harmoniques.

CHAPITRE XIII.

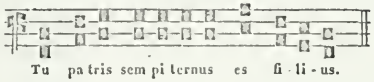
DE LA PROPRIÉTÉ DES SYMPHONIES.

Le mot *symphonie* reçoit ici une acception différente de celle que l'auteur lui a donnée jusqu'à présent. Il ne signifie plus seulement accord, mais aussi un chant composé d'une suite d'accords de même espèce. Ce chapitre est très-important et mérite d'être rapporté en entier.

« Nous avons montré jusqu'ici, dit Hucbald, com-
» ment chaque son, dans le tétracorde, est différent
» l'un de l'autre par sa qualité particulière, comment
» aussi différentes espèces de modes ou tropes naissent
» de cette harmonieuse diversité. Nous avons dit égale-
» ment par combien d'intervalles les sons doivent être
» séparés les uns des autres, pour produire des sympho-
» nies particulières. Nous expliquerons maintenant

» pourquoi elles sont appelées symphonies et quel est
» leur caractère particulier ; en d'autres termes, de
» quelle manière on envisage ces mêmes sons alors qu'ils
» sont chantés ensemble ou simultanément; c'est ce que
» nous appelons alors *diaphonie* ou plus ordinairement
» *organum* (1). Nous disons diaphonie, parce que c'est
» un chant qui consiste, non en une mélodie formée par
» une seule voix, mais en un concert harmonieux de
» plusieurs sons dissemblables chantés simultanément.
» Ce nom, quoique commun à toutes les symphonies,
» ne s'applique néanmoins qu'à celles qui procèdent par
» quartes ou par quintes. Voici un *organum* par quartes
» où les deux voix chantant ensemble à quatre degrés
» l'une de l'autre, c'est-à-dire séparées par trois inter-
» valles, correspondent toujours l'une à l'autre.

EXEMPLE :



» C'est ainsi, ajoute Hucbald, que deux ou plusieurs
» voix chantant simultanément avec une moyenne len-
» teur et avec ensemble — ce qui est le propre de ce
» chant — produisent par leur mélange une suave har-
» monie (2). »

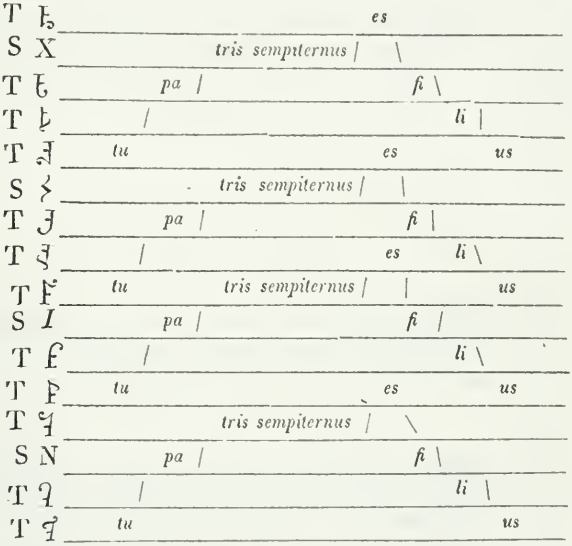
(1) Hæc namque est, quam diaphoniam cantilenam, vel assuete organum, vocamus.

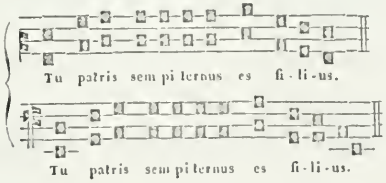
(1) Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta duntaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.

CHAPITRE XIV.

DE LA DIAPHONIE AIGUE PAR QUARTES.

La diaphonie aigue par quartes se forme, selon Hucbald, en doublant, dans un organum simple par quartes, une des parties ou toutes les deux à l'octave. Exemple :



TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

Dans cet exemple, comme on le voit, c'est la partie supérieure de l'*organum simple* par quartes qui est doublée à l'octave inférieure, et c'est la partie inférieure qui est doublée à l'octave supérieure.

Le même effet a lieu, dit Huchald, lorsque chaque partie d'un *organum simple* est chantée à la fois par une voix d'homme et par une voix de femme.

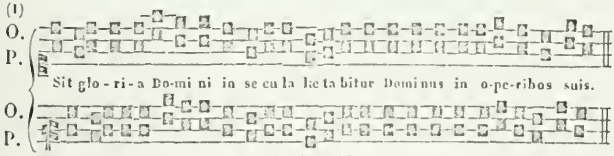
Un *organum* ou *diaphonie* peut être non-seulement doublé à l'octave, mais encore triplé à une octave supérieure par des voix ou par des instruments.

CHAPITRE XV.

DIAPHONIE AIGUE PAR QUINTES.

La diaphonie de ce chapitre se forme comme celle du précédent, en doublant, dans un organum simple par quintes, une des parties ou les deux à l'octave. Exemple :

(1)



La différence entre la *diaphonie* de cet exemple et celle

(1) O. veut dire *organum* ou partie *organale* ; P. signifie *principalis* c'est-à-dire partie principale.

du précédent chapitre consiste en ce que les deux parties intermédiaires se trouvent à la distance d'une quinte; et en ce que la partie supérieure, qui est le redoublement à l'octave de la partie *organale*, se trouve à une quarte de la partie *principale*, et la partie inférieure, qui est le redoublement à l'octave de la partie principale, à une quarte de la partie organale.

Cet exemple produit à nos oreilles une harmonie plus barbare encore que celle du précédent chapitre; mais l'effet n'en était pas le même pour Hucbald et ses contemporains qui trouvaient dans ces symphonies un mélange de chants gracieux et variés (1).

CHAPITRE XVI.

SENTIMENT DE PTOLÉMÉE ET DE BOECE A L'ÉGARD DE LA CONSONNANCE FORMÉE DE L'OCTAVE ET DE LA QUARTE.

Les Pythagoriciens prétendent que l'octave et la quarte ne forment pas une consonnance. Boëce, dit Hucbald, rapporte avec raison que l'opinion contraire de Ptolémée est plus vraie. En effet, ajoute-t-il, l'octave est une consonnance telle que les deux sons semblent n'en former qu'un seul, ce qui n'est pas nié par les Pythagoriciens. Or, en ajoutant une autre consonnance à l'octave, celle-ci reste pure et intègre : car c'est ajouter une con-

(1) Hisque rationibus hæ duæ symphoniæ varias miscent dulcesque cantilenas.

sonnance à un seul et même son ; et dès-lors en réunissant une quarte à une octave, c'est encore comme si l'on réunissait la quarte à un seul son.

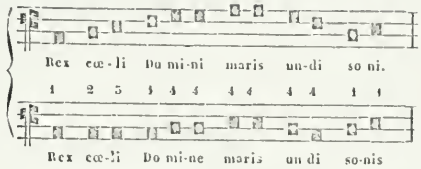
CHAPITRE XVII.

DE L'ORDRE DES CONSONNANCES, DE LA CONSONNANCE ET DE LA DISSONANCE.

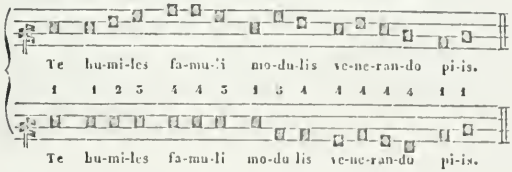
L'ordre des consonnances, d'après Hucbald, s'établit selon la manière plus ou moins absolue dont on peut former une suite continue de consonnances de même espèce. Sous ce rapport, il considère l'octave comme la plus parfaite de toutes les consonnances. La quinte vient en seconde ligne. Quant à la quarte, qui doit se composer de deux tons et un demi-ton, elle n'est qu'en troisième ligne, parce qu'on ne peut pas toujours former un chant en symphonies de quartes consonnantes non interrompues ; et la raison en est qu'il se trouve, dans l'échelle tonale, une quarte contenant trois tons entiers et excédant ainsi la mesure de cette symphonie ; ce qui la rend dissonante.

La partie organale ne peut jamais descendre au-dessous du quatrième son d'un tétracorde. Dans le cas, par conséquent, où la partie principale commence de manière à ce que la partie organale ne puisse pas l'accompagner à la quarte sans descendre en dessous du quatrième son, celle-ci doit commencer comme la partie principale, tenir le même son jusqu'à ce que la partie prinpale lui permet de la suivre à la quarte, et finir de

même à l'unisson, lorsque la partie principale finit sur un son qui ne permet pas à la partie organale de l'accompagner à la quarte.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce chapitre, c'est que l'exemple donné offre l'emploi de la *seconde*, de la *tierce* et de l'*unisson*. Voici cet exemple :

CHAPITRE XVIII.

COMMENT L'ORGANUM DEMANDE DES INTERVALLES TANTOT PLUS HAUT, TANTOT PLUS BAS.

Ce sont ici les mêmes principes que dans le précédent chapitre ; mais comme un chant est composé souvent de plusieurs périodes, et que celles-ci peuvent monter ou descendre, il est permis à la partie organale de suivre le chant dans ces diverses périodes, en observant toutefois les règles précédemment expliquées ; exemple :

On remarque dans cet exemple l'emploi de l'*unisson*, de la *seconde*, de la *tierce*, de la *quarte* et de la *quinte*.

Pour faire voir combien la symphonie à la quarte est subordonnée à la position du quatrième son d'un tétracorde, l'auteur en donne un exemple commençant par *re*, premier son des finals, et transposé quatre fois successivement à un degré plus haut avec l'organum convenable à chaque transposition.

CHAPITRE XIX.

COMMENT CERTAINES CHOSES SONT IMPÉNÉTRABLES POUR NOTRE RAISON.

Ce chapitre renferme des considérations sur l'impossibilité de tout approfondir en musique d'une manière satisfaisante. Il est facile, nous dit encore le moine de St.-Amand, de juger de la régularité d'une mélodie, de la propriété des sons et des modes, ainsi que de tout ce qui y est relatif, de déterminer les rapports mathématiques des sons, et de rendre raison en quelque sorte des consonnances et des dissonances ; mais ce qu'il est plus difficile d'expliquer, ce sont les rapports si intimes de la musique avec les sentiments de l'âme, et la promptitude avec laquelle elle passe, comme l'âme même, du calme à l'agitation, de la douleur à la joie, etc. Il est certes, parmi ces effets, des causes que la raison parvient à démontrer ; mais il en reste un grand nombre que sa pénétration ne saurait atteindre.

L'effet des mélodies varie selon les tons dans lesquels elles sont composées. Il en est qui peuvent être indifféremment chantées dans tel ou tel ton ; d'autres, au contraire qui, par transposition, perdent de leur caractère. Cette variété d'effets est également sentie par les animaux ; ainsi s'en trouvent-ils qui préfèrent certains modes à d'autres. D'où proviennent donc ces résultats ? C'est ce qui paraît difficilement explicable au moine de St.-Amand, qui du reste, en finissant ce traité, nous engage à consacrer notre science à célébrer la gloire de Dieu.

IV

Commentaire du manuel de l'art musical.

Ce traité n'est pas un ouvrage tout-à-fait distinct du précédent. On peut le regarder au contraire comme son complément. L'abbé Gerbert (1) dit que, dans tous les manuscrits, il est anonyme et presque toujours isolé de celui que nous considérons comme sa première partie. Mais les doutes que ces particularités peuvent faire naître sur le véritable auteur de ce commentaire disparaissent devant le témoignage de Sigebert de Gembloux. « Hucbald, dit-il, a écrit sur la

(1) Script. t. I, præf. VII.

» musique un manuel dialogué entre un élève et son » maître, divisé en trois livres et contenant un grand » nombre de règles relatives à cet art (1). Il ne peut donc pas y avoir de doute, cet ouvrage appartient à Hucbald.

La première partie traite des éléments de la musique, la deuxième de la symphonie, et la troisième de la proportion mathématique des sons.

Un grand nombre de choses, contenues dans la première partie de ce commentaire, ne sont que la répétition de la doctrine musicale du traité que nous venons d'analyser. La deuxième partie au contraire renferme, sur la *diaphonie* ou l'*organum*, des détails qui n'existent pas dans le précédent. En analysant ce dialogue, nous passerons donc rapidement sur ce qui est connu et nous nous arrêterons de préférence sur les choses nouvelles et principalement sur ce qui a rapport aux règles de l'organum. Quant à la troisième, ce sont des extraits de l'ouvrage de Boëce sur la musique, promis par Hucbald à la fin du traité précédent (2) ; ce qui nous confirme encore dans la pensée qu'il est véritablement auteur du traité dont nous nous occupons en ce moment.

(1) Enchiriadis sub persona discipuli interrogantis, et magistri respondentis scripsit dialogum de ratione musicæ et intribus libris multiformes musicæ regulas exposuit. *Sigeb. de script. eccles.* c. 109.

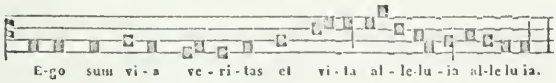
(2) Pandit multa musicæ artis miracula præstantissimus auctor Boethius, magisterio numerorum enucleatim cuncta comprobans. Cujus, si Deus annuerit, sequens opusculum aliquod continebit excerptum. Hujus ce orationculæ ponamus hic finem.

Après avoir défini la musique l'art de bien chanter, après avoir indiqué les connaissances nécessaires à celui qui veut parvenir à ce but, Hucbald parle des discordances.

Ces discordances, suivant lui, ont lieu de différentes manières : 1°. lorsqu'on chante trop haut ou trop bas, 2°. quand on émet un son pour un autre ; et 3°. quand on n'entonne pas le son indiqué dans un répons. Hucbald entre dans des détails sur chacune de ces discordances.

Viennent ensuite dans cette partie du traité des explications sur les tétracordes, les modes, etc., qui ne sont que la répétition de ce qui a été dit précédemment sur le même sujet. Ce qu'on y rencontre de plus important, c'est l'espèce de rhythme que Hucbald juge à propos d'observer dans le chant. Ce rhythme formé à l'instar de celui des mots, où les syllabes sont divisées en longues et en brèves, consiste également en sons longs et brefs. « Chanter avec mesure, dit Hucbald, c'est donner au » chant un mouvement réglé au moyen de sons longs » et brefs, c'est ne pas retarder ni presser la voix à » certains passages plus qu'il ne faut et la contenir dans » les lois de la prosodie, afin de finir le chant dans le » même mouvement qu'il a été commencé. Si parfois on » désire, pour le varier, en changer le mouvement, » soit qu'on veuille chanter plus vite ou plus lente- » ment, au commencement ou vers la fin, il faut que » ce mouvement alors soit augmenté ou diminué de » moitié. »

A ce précepte, Hucbald joint pour exemple le fragment de chant qui suit :



« Dans les trois membres de cette phrase, dit-il, les » dernières syllabes seules sont longues ; toutes les » autres doivent être brèves. »

Il ajoute : « Lorsqu'un grand nombre de personnes » chantent ainsi avec mesure, il semble qu'on entende » la voix d'une multitude de personnes sortir d'une seule » bouche. »

L'auteur recommande en outre de faire attention aux notes, qu'il convient de lier ou de détacher, et au mouvement qu'il faut donner à tel ou tel chant ; ce qu'il regarde comme facile à reconnaître à la facture même de la mélodie, selon qu'elle est d'un caractère grave ou léger. Observer bien ces règles, dit-il ensuite, c'est le moyen de chanter agréablement ; mais pour donner au chant la plus grande suavité, il faut y ajouter un mélange convenable de symphonies (1). Le mot symphonie a ici le même sens que ceux de *diaphonie* ou d'*organum*, expliqués dans le traité précédent et sur lesquels l'auteur va donner plus de détails dans la partie suivante.

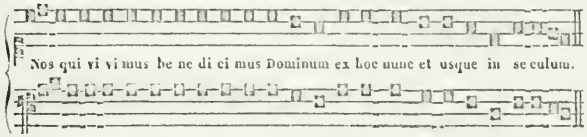
(1) Congrua symphoniarum commixtio..

« La symphonie est, suivant Hucbald, le mélange » suave de certains sons (1).

Il y a trois symphonies simples : l'octave, la quarte et la quinte ; et trois composées : la double octave, l'octave et la quarte, et l'octave et la quinte.

DE LA SYMPHONIE PAR OCTAVES.

La symphonie par octaves est celle dans laquelle une mélodie est accompagnée par une autre mélodie à la distance d'une octave de la première. En voici un exemple :



En ajoutant encore une octave à cette symphonie, on a la symphonie par doubles octaves.

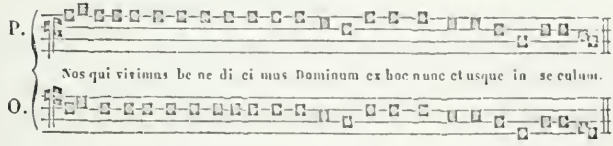
« La symphonie par octaves, dit l'auteur, est appelée » la plus grande et la première, parce qu'elle est plus » facile et plus étendue que les autres. »

DE LA SYMPHONIE PAR QUINTES.

La symphonie par quintes est celle dans laquelle une

(1) Dulcis quarumdam vocum commixtio.

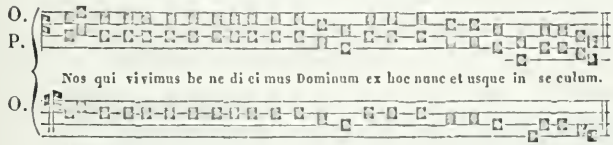
mélodie est accompagnée par une autre mélodie à la distance d'une quinte de la première. Exemple :



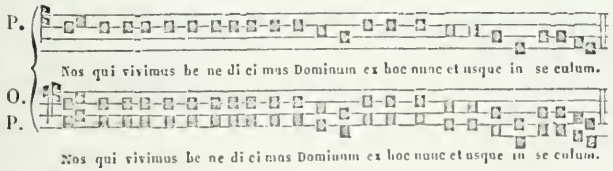
Telle est la symphonie simple par quintes.

Indépendamment de celle-ci, il en existe plusieurs espèces que l'on appelle encore composées.

La première se forme en ajoutant à la symphonie simple par quintes, une mélodie placée à la distance d'une octave au-dessus de l'*organum*. Exemple :



La deuxième espèce est celle dans laquelle la partie *principale* est doublée à l'octave inférieure, de manière à ce que l'*organum* se trouve au milieu. Exemple :

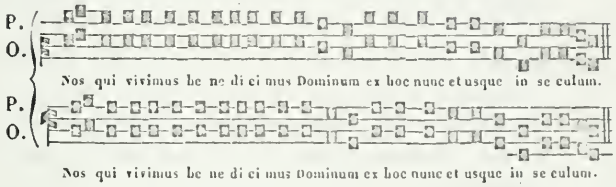


La troisième espèce a lieu lorsque l'*organum* est doublé à l'octave inférieure.

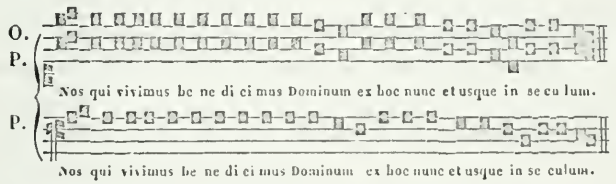
La quatrième, lorsque la partie principale est doublée à l'octave supérieure.

La cinquième, lorsque les deux voix (la partie principale et l'*organum*) sont doublées toutes deux à l'octave.

L'exemple suivant contient toutes ces symphonies.



La sixième espèce est celle dans laquelle la partie appelée *organum* est très-élevée, comme à la douzième de la partie principale. Exemple :

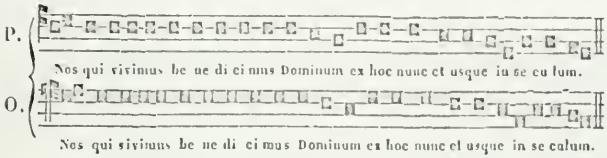


Hucbald ajoute que la symphonie par quintes, dans chacune de ces espèces, peut être variée en triplant à l'octave l'une ou l'autre partie, et même toutes les deux.

DE LA SYMPHONIE PAR QUARTES.

La symphonie par quartes consiste en une mélodie

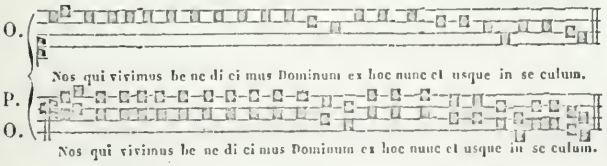
accompagnée d'une autre mélodie à la distance d'une quarte de la première. Exemple :



Hucbald fait observer que cette symphonie ne peut avoir lieu d'une manière aussi absolue que les autres, dont les intervalles sont plus grands, parce qu'elle est régie par une loi naturelle et particulière qu'il a expliquée au chapitre XVII^e^ du précédent traité. « Néanmoins, » ajoute-t-il, ce chant, exécuté avec une lenteur modé- » rée, — ce qui constitue surtout son caractère particu- » lier, — et avec un ensemble convenable, sera d'une » suavité ravissante (1). »

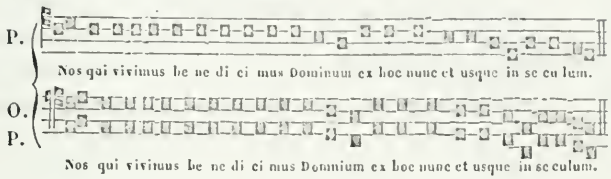
Il y a également plusieurs espèces de symphonies par quartes composées, qui se forment de même que celles par quintes.

La première espèce est celle où l'organum est doublé à l'octave supérieure. Exemple :

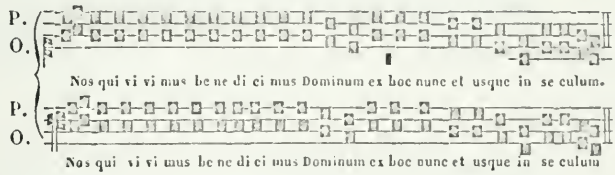


(1) Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium et concordi diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitas. — Apud Gerb. script. t. I, p. 188.

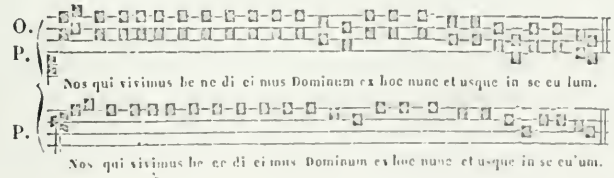
La deuxième est celle dans laquelle la partie principale est doublée à l'octave inférieure, de telle sorte que l'organum se trouve au milieu. Exemple :



La troisième est celle dans laquelle l'organum est doublé à l'octave inférieure ; la quatrième, celle dans laquelle la partie principale est doublée à l'octave supérieure ; la cinquième, celle dans laquelle les deux parties sont doublées à l'octave. L'exemple suivant contient toutes ces espèces de symphonies.



La sixième est celle où l'*organum* est très-élevé, comme à la quarte et à la onzième de la partie principale. Exemple :



Hucbald fait observer que la partie supérieure peut toujours être chantée par une voix d'enfant, c'est-à-dire à une octave encore plus élevée.

Après avoir expliqué les différences qui existent entre plusieurs de ces symphonies, — différences qui n'en sont guère pour nous —, l'auteur définit l'harmonie un mélange concordant de sons inégaux et fait dériver la musique du résultat de cette concordance.

« Celle-ci, dit-il, née de l'arithmétique, comme les » autres sciences abstraites telles que la géométrie et » l'astronomie, a besoin d'être expliquée par les nom- » bres. C'est par les nombres qu'on démontre que l'oc- » tave et la double octave sont des *équisonnances*, tandis » que la quarte, la onzième et la douzième sont des *con-* » *sonnances* »; il conclut de là que les symphonies par octaves sont plus parfaites que celles par quartes et par quintes.

TROISIÈME PARTIE.

Hucbald traite ici principalement de la relation mathématique des sons; il explique d'abord ce qu'il faut entendre par quantité et par nombre. Tout nombre existe par lui-même, comme 1, 2, 3, 4, etc.; ou bien il est mis en rapport avec un autre, et alors il s'appelle proportion. Une proportion est égale ou inégale, selon que les deux chiffres, qui servent de termes de comparaison, sont égaux ou inégaux entr'eux. La proportion égale est celle dont les deux nombres sont égaux; dans la proportion inégale au contraire, le nombre, qui sert de terme

de comparaison, est plus petit ou plus grand que l'autre. De là deux proportions inégales, l'une majeure, lorsque le premier nombre est le plus grand; et l'autre mineure, lorsque le premier nombre est le plus petit.

La proportion majeure se divise en cinq espèces. Dans la première appelée *multiplex*, le nombre le plus grand contient l'autre deux, trois, quatre fois plus, etc.

Dans la deuxième appelée *superparticularis*, le nombre le plus grand contient l'autre une fois, plus une partie comme la moitié, le tiers, le quart, etc.

Dans la troisième dite *superpartiens*, le plus grand nombre contient l'autre deux fois, moins une unité du premier.

Dans le quatrième *multiplex superparticularis*, le nombre le plus grand contient le plus petit deux fois, plus la moitié, le tiers, le quart, etc.

Dans le cinquième *multiplex superpartiens*, le nombre le plus grand contient le plus petit deux fois et en sus deux, trois, quatre parties et plus.

La proportion mineure est l'opposée de la majeure, et se divise aussi en cinq espèces dont les noms sont les mêmes, si ce n'est qu'ils sont précédés du mot *sub*.

Après de longs détails sur chacune de ces proportions, Hucbald applique à la musique les principes et les règles qu'il vient de développer; ensuite il démontre que chaque intervalle, chaque consonnance a sa proportion mathématique. Nous ne suivrons pas l'auteur dans ces explications; car, outre qu'elles sont fort arides, elles offrent très peu d'intérêt pour nous. C'est à cette partie sans doute que fait allusion la fin du traité précédent.

V

Bref commentaire des tons et du chant des psaumes.

Le dernier traité de Hucbald porte pour titre : *Commemoratio de tonis et psalmis modulandis*. Nous croyons avec M. Fétis qu'il y a une faute de copiste et qu'il faut lire *Commentatio*.

Gerbert a tiré le texte de ce traité d'un manuscrit du 10e. siècle, qui lui a paru le plus complet. Cet ouvrage, quoique ne renfermant que des règles relatives au chant ecclésiastique, est peut-être un des plus intéressants qui nous soient restés de cet auteur, à cause des fragments de psaumes et d'antiennes qu'il renferme et où se rencontrent les intonations particulières usitées par les chanteurs de son pays et différentes de l'ancienne tradition des églises d'Italie (1). Sous ce rapport, ces mélodies sont pleines d'intérêt pour l'histoire de la musique; elles sont d'autant plus précieuses, selon nous, que ce sont peut-être les seules d'une époque aussi reculée qui, au moyen de la notation particulière de Hucbald, nous soient conservées d'une manière exacte et précise. C'est en raison de cette importance que ce traité nous a paru mériter d'être ici traduit en entier. Le voici :

« Le devoir de notre charge, pour nous qui nous » sommes dévoués à la célébration des louanges de Dieu,

(1) Biographie universelle des musiciens. V°. Hucbalde.

» doit être rempli non seulement dans son entier, mais
» aussi d'une manière qui puisse le rendre agréable sans
» blesser les convenances. Aussi devons-nous chercher
» à nous rendre assez habiles dans l'exercice de notre
» ministère, afin de pouvoir proclamer le saint nom de
» Dieu et le glorifier dans nos chants, afin qu'en outre
» nos chants parviennent à Dieu plus agréables et plus
» dignes de lui, et que les fidèles qui les écoutent re-
» doublent pour lui de ferveur et de respect. Car, quoi-
» que Dieu doive préférer davantage l'expression du
» cœur à celle de la voix, il en résultera un double effet
» s'ils sont réunis l'un et l'autre, c'est-à-dire si au doux
» accent du cœur se joint cette suave mélodie de la voix
» qui agite d'un pieux sentiment l'âme des fidèles. Bien
» que Dieu soit également satisfait de la dévotion de
» tous ceux qui ne peuvent prendre part à la psalmodie,
» cependant la dévotion de celui qui n'offre pas au Sei-
» gneur le mieux et le plus respectueusement possible
» tout ce qu'il peut lui offrir, n'est pas entière. »

» Les joueurs de flûte, de cythare et d'autres instru-
» ments, voire même les chanteurs et les chanteuses
» profanes, font tous leurs efforts, dans leurs chants et
» par leur exécution, pour charmer par les ressources
» de l'art les oreilles de ceux qui les écoutent ; mais
» nous, à qui a été accordé l'honneur d'être les inter-
» prètes de la parole divine, pouvons-nous chanter sans
» art et négligemment les saints cantiques, et ne nous
» convient-il pas davantage d'employer pour le chant
» sacré toutes ces richesses dont ceux-là abusent pour
» des frivolités ? Recevez donc ces courtes notions des-

» tinées par moi à vos exercices, afin que la science des » petites choses vous rende capable de plus grandes.

» Nous divisons la mélodie en huit tons, dont un » chanteur ecclésiastique ne peut, sans se rendre cou- » pable — s'il n'y a défaut d'intelligence — ignorer les » différences et les propriétés. De ces huit tons, quatre » sont principaux, les quatre autres latéraux ou dépen- » dant de chacun des principaux.

» Ainsi le premier ton principal est appelé par les » chanteurs premier authentique, c'est-à-dire premier » *auctoral* (auctoralis). A celui-ci se joint le premier » plagal, c'est-à-dire premier *latéral* ou *oblique*.

» Le deuxième ton principal s'appelle deuxième au- » thentique, c'est-à-dire deuxième *auctoral*. A son côté » marche le deuxième plagal ou deuxième *latéral*.

» Le troisième ton principal se nomme troisième au- » thentique, c'est-à-dire troisième *auctoral*; et avec lui » vient le troisième plagal, c'est-à-dire troisième *latéral*.

» Le quatrième principal est le quatrième authentique, » dont le ton dépendant est le quatrième plagal ou » *latéral*.

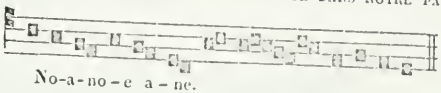
» Les chanteurs de notre pays se servent, selon les » propriétés de ces huit tons, de leurs intonations par- » ticulières, tant pour les répons que pour les antiennes » plus grandes, qui se chantent ou à l'introït ou à la fin » de la messe vers la communion. Or, j'ai à publier dans » cet opuscule les modes par lesquels les psaumes se » lient aux antiennes, en évitant les autres à cause de » leur prolixité. Pour en rendre l'intelligence plus claire, » j'ai pris soin de les noter ci-dessous, ou par le signe

» même du son, ou par les lignes correspondant à cha-
» cun des sons. »

Les Neumes, ainsi que les fragments de psaumes et d'antiennes qui suivent, sont notés dans les manuscrits avec les signes inventés par Hucbald et expliqués par lui dans les chapitres II et VIII de son *Manuel de musique*. Nous les avons traduits en notation de plain-chant moderne.

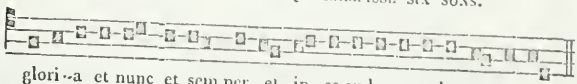
PREMIER TON.

NEUME RÉGULIER TEL QU'IL SE CHANTE DANS NOTRE PAYS.

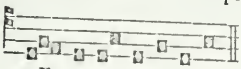


No-a-no-e a-ne.

INTONATION DE PSAUME QUI EMBRASSE SIX SONS.

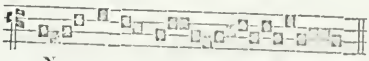


glori-a et nunc et sem per et in se cu la se cu lorum amen.



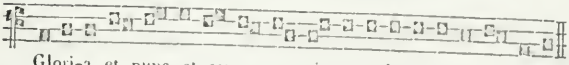
E - u ge serve bene.

IIe TON *ou* Ier PLAGAL.

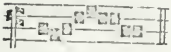


No - e-a-gis.

INTONATION DE PSAUME QUI EMBRASSE CINQ SONS.

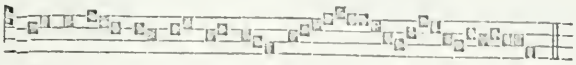


Glori-a et nunc et semper et in se cula se cu lorum amen.



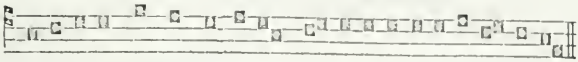
Ma - num.

IIIe TON *ou* IIe AUTHENTIQUE.

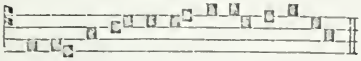


No-e a - no - e - a - ne.

INTONATION DE PSAUME QUI EMBRASSE SEPT SONS.

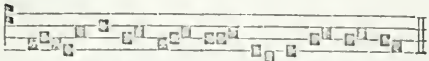


Glori-a et nunc et semper et in secula se cu lorum amen.



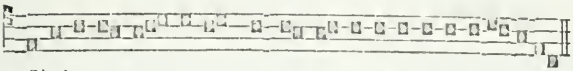
qui de ter ra est de ter ra loquitur.

IVe TON *ou* IIe PLAGAL.

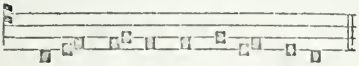


No - e a - gis.

INTONATION DE PSAUME.

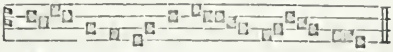


Glori-a et nunc et semper et in secula se cu lorum amen.



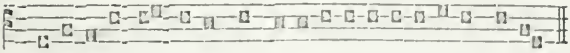
Omnes autem vos fratres estis.

Ve TON *ou* IIIe AUTHENTIQUE.

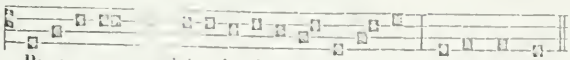


No - e - a - ne.

INTONATION DE PSAUME QUI EMBRASSE SIX SONS.

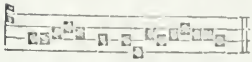


Glori-a et nunc et semper et in se cu la se cu lorum amen.



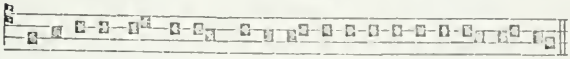
Pa ga no rum ... ti tu do fugiens ad sepul. vox clamantis.

VI^e TON *ou* III^e PLAGAL.

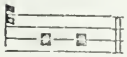


A - n-ne.

INTONATION DE PSAUME QUI EMBRASSE QUATRE SONS.

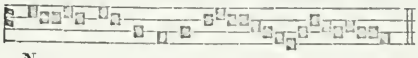


Glori-a et nunc et sem-per et in secu la se cu lo rum a-men.



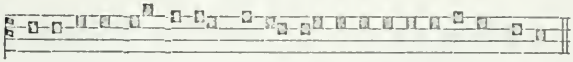
O quam.

VII^e TON *ou* IV^e AUTHENTIQUE.

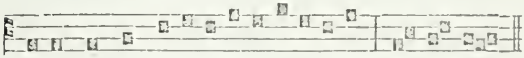


No - e - a - ne.

INTONATION DE PSAUME.

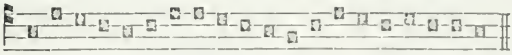


Glo ri-a et nunc et semper et in se cu la se cu lo rum amen.



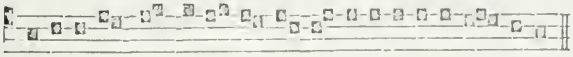
Joseph David noli temere ac ci pere. Sub throno.

VIII^e TON *ou* IV^e PLAGAL

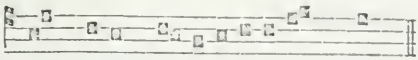


(Dans le texte il n'y a pas de paroles ajoutées à ce Neume.)

INTONATION DE PSAUME.



Glori-a et nunc et sem per et in se cu la se cu lo rum a men.



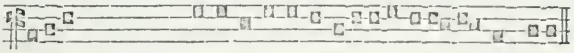
Per vis cera mise ri cordi-a De-i nos tri.

« Ce sont là les intonations que nous employons dans » les antiennes des huit tons, rangés selon l'ordre des » sons mentionnés plus haut. Nous avons coutume de » nous servir aussi des mêmes intonations, lorsque le » chant doit être dit plus lentement, comme aux canti- » ques des évangiles, d'après ce qui a été exprimé ci- » dessus. Dans un chant courant, ce sont encore les » mêmes intonations, mais récitées d'une manière plus » dégagée dont nous fesons usage. NOANE n'est pas un » mot qui ait quelque signification ; c'est seulement » une réunion de syllabes destinées à indiquer une mé- » lodie.

Ier TON.

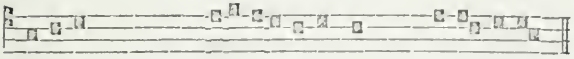
Be-a-ti immaculati in vi-a qui ambulant in lege Do-mi-ni

IIe TON.



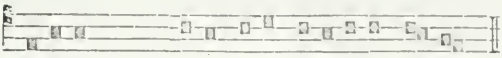
Be a-ti qui scrutantur testimo ni-a e-jus, in toto corde exquirunt eum.

IIIe TON.



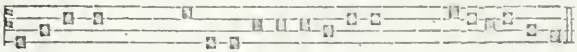
Non enim qui operantur i-niquitatem, in viis ejus ambu la - verunt.

IV^e TON.



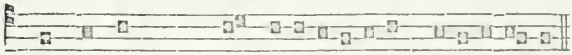
Tu mandasti, mandata tu-a custo di ri ni-mis.

V^e TON.



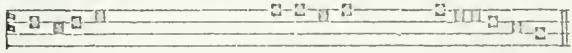
Ultimum dirigantur vi æ meæ, ad custodiendas justificati o nes meas.

VI^e TON.



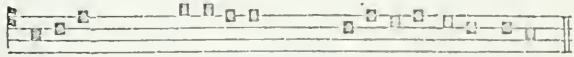
Tunc non confundas, dum perspicio in omnia mandata tu-a.

VII^e TON.



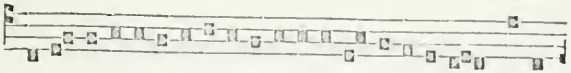
Con fi tebor tibi Domine in directione cordis quod dici judicia tu-a.

VIII^e TON.

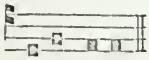


Justificationes tuas custo diam non me derelinquas usque quoque.

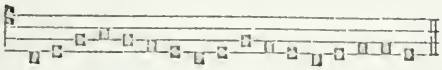
» Indépendamment de ces intonations, il en existe » encore d'autres pour les psaumes qui s'appliquent à » la plupart des tons comme aux antiennes suivantes: » *Benedicta tu in mulieribus ; et ex Ægypto vocavi filium* » *meum*, et autres semblables, qui appartiennent au » deuxième ton et qui peuvent être chantées alternati- » vement entre deux chœurs, de deux manières différen- » tes; de telle sorte qu'un chœur entonne son verset » d'une manière, tandis que l'autre répond d'une autre.



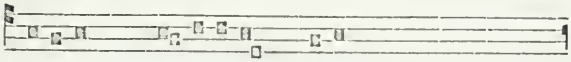
Be ne - dicta tu in mu li-e-ribus, et be ne di ctus fructus



ventris tu-i.

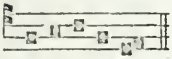


(Sans texte.)

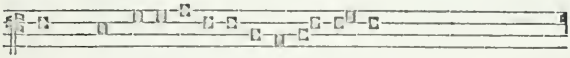


Benedictus Dominus Deus Israhel quia visitavit et fecit redempti -

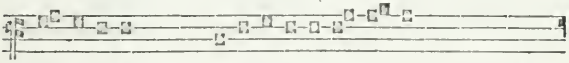
onem plebis su-æ et erexit cornu salutis nobis in domo David



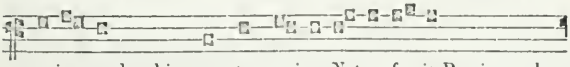
pu-e-ri su-i.



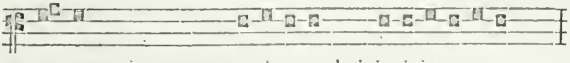
Notum fecit Dominus al le lu ia. Canta - te Domino canticum



novum quia mirabilia fecit Dominus. Sal-va-bit sibi dexteram

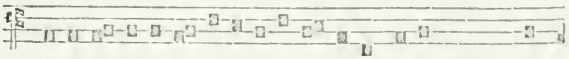


e-jus et brachium sanctum e-jus. Notum fe-cit Dominus salu-



tare suum, ante conspectum gentium revelavit justi-ti-am suam, etc.

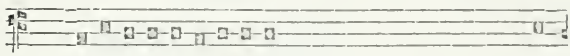
» Il y a aussi des intonations propres à certaines an-
» tiennes, comme dans l'antienne suivante du 2e ton.



A-ni-ma me-a ex-ul ta bit in Do mi no delectabitur in

sa-lu-ta-ri su-o ju di ca Do mine no-centes me expugna

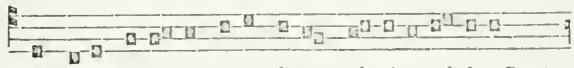
impu gnantes me. Adpreliende arma et scutum et exurge in ad-



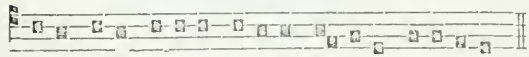
jutorium mihi effunde frameam et conclude adversus eos qui me

persequentur, dic a-nimæ meæ, salus tu-a e-go dum. Et cœtera.

» Il en est de même pour le dernier ton ,

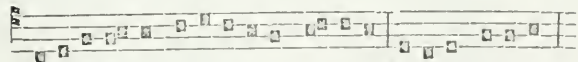


In templo Domi-ni omnes discent glo-riam. af-ferte Domino

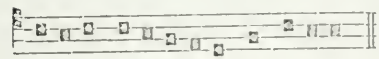


filii De-i af-ferte Domino fi-li-os a-ri-e-tum.

» Ainsi que pour les antiennes suivantes ,



Nos qui vivimus be-ne-di-cimus Dominum. Martyres Domini

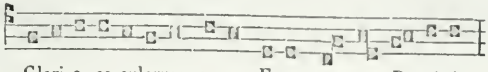


Dominum be ne di ci te in æternum.

» Et d'autres de même genre , s'il en est.

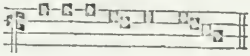
» En outre, dans presque toutes les mélodies des huit » tons, la fin des versets varie selon la diversité des an- » tiennes qui se lient aux psaumes. Voici des exemples » de ces différences :

PREMIER TON.



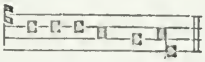
Glori-a se-culorum amen. Ecce nomen Do mi ni.

IIe TON.



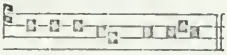
Secu-lorum a-men.

IIIe TON.



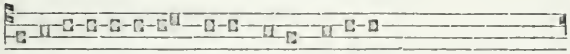
Se culorum a-men.

IVe TON.

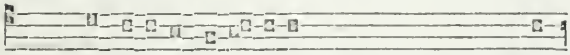


Secu lorum a-men.

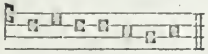
Ier MODE.



Eructavit cor meum verbum bonum dico ego. Propterea bene dixit



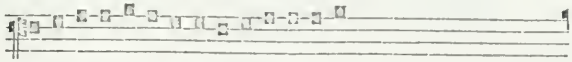
te Deus in æternum. Accin-ge-re. Myrrha et gutta et Casa a



vestimentis tu-is a gradibus.

BIBLIOTHECA

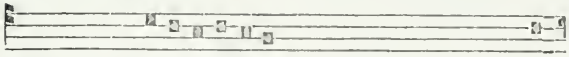
IIe MODE.



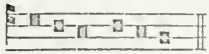
Lingua mea ca lamus scribæ ve lo ci ter. Speciem tuam et pulchritu-

tudinem tuam intende. Dilexisti justitiam odisti iniquitatem propterea.

IIIe MODE.

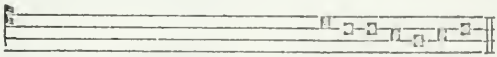


Speciosus forma præ filiis hominum diffusa. Sedes tua Deus in



seculum se cu li.

IVe MODE.



Propter veritatem et mansuetudinem et jus ti ti am et dedisti sagittæ suæ acutæ potentissimæ populi.

Ve MODE.

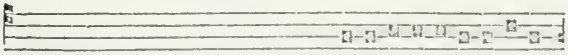
Nam et testimonia tua meditatio mea est et consil.

VIe MODE.

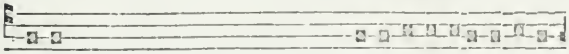
Gloria seculorum amen.

Ier MODE.

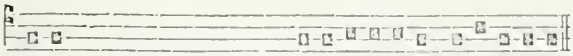
Dies diei eructat verbum, et nox nocti indicat scientiam.



Desiderabilia super aurum et lapidem pre ti-o-sum multum et dul-

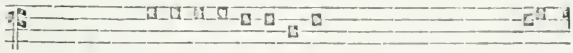


ciora. Si mei non fuerint dominati tunc immaculatus ero et emun-



dabor. Et erunt ut complaceant eloquia o-ris me i, et meditatio.

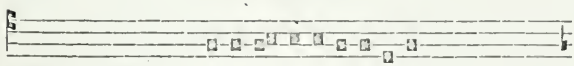
II^e^ MODE.



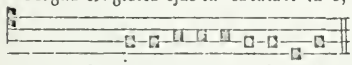
Cœli enarrant gloriam De-i et opera. Nam et servus tuus cus-

to di-et ea in custodiendo. Fiant dies ejus pauci, et e-piscopatum.

III^e^ MODE.

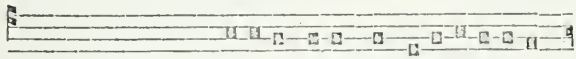


Magna est gloria ejus in salutari tu-o, gloriam. Invenietur manus

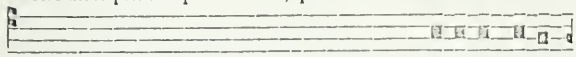


tua omnibus i-ni-micis tuis, dextera.

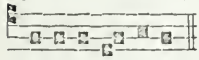
IV^e^ MODE.



Non sunt loquelæ neque sermones, quorum non audiantur verba

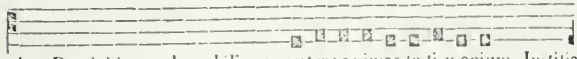


quoniam alieni insurgent in me, et fortes quæsierunt a-nimam meam

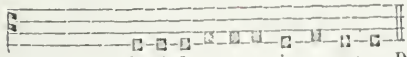


et non pro-posuerunt Deum.

V^e^ MODE.

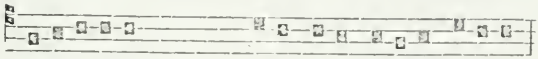


Lex Domini irreprehensibilis convertens animas testi-monium. Justitia

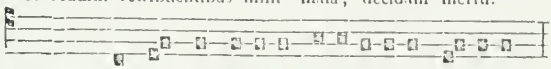


Domini rectæ læ-ti-fi-cantes corda præceptum Domini.

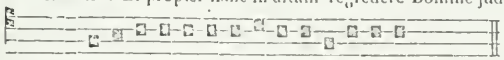
» Beaucoup de choses qu'il est plus nécessaire d'exé-
» cuter que d'écrire, doivent être observées au commen-
» cement, au milieu ou à la fin des versets, pour l'ac-
» centuation et pour l'euphonie. Quant à l'accentuation,
» que le chanteur exécute ainsi dans le ton Dorien :



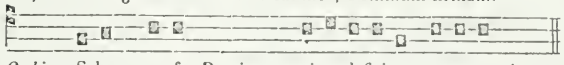
Si reddidi retribuentibus mihi mala, decidam meriti.



Ou moins bien : Et propter hanc in altum regredere Domine judica.



Ou plutôt : Diligam te Domine virtus mea, Dominum firmam.

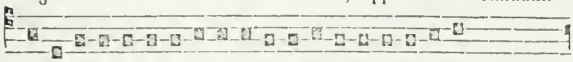


Ou bien : Salvum me fac Domine quoniam deficit sanctus, quoniam, etc.

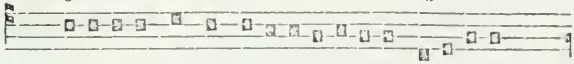
» Quoique ces instructions soient inutiles pour les
» musiciens habiles.

» Il faut de même, pour l'euphonie, que le chanteur
» évite autant que possible l'hiatus dans la rencontre
» des voyelles ; exemple :

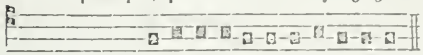
Ego autem sum vermis et non homo, opprobrium hominum.



exurge Domine in i-ra tu-a ex-altare. exurge Domine Deus

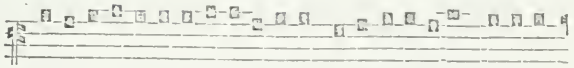


meus in præcepto, quod mandasti et synagoga. Corripu-it me justus

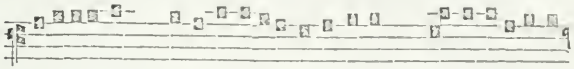


in misericordia, et increpavit me o-leum autem.

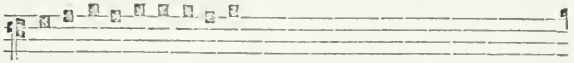
IIe MODE.



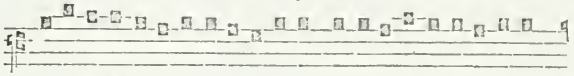
Et humi-li-a-vit calumni-a-torem, et permanebit cum sole et



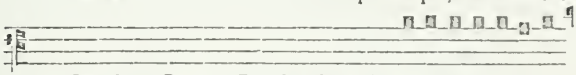
ante lunam, in seculum seculi et descendit sicut pluvi-a in vellus



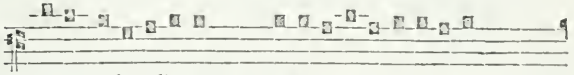
et sicut stilli-cidia stillantia super terram. Et vivet et dabitur ei



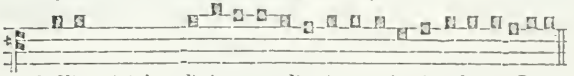
de auro A-ra bi-æ et a-dorabunt de ipso semper, tota die bene-



dicent. Benedictus Dominus Deus Israel, qui facit mira bi-li-a Solus

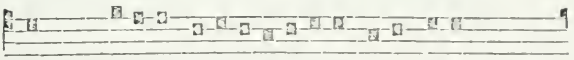


magna, et benedictum nomen majestatis ejus in æternum in seculum

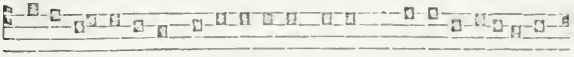


seculi. Hic accipit benedictionem et Domino et mise ri cordiam a Deo.

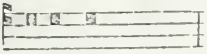
IIIe MODE.



Coram illo procedent æthyopes et inimici. Reges tharsis et insulæ

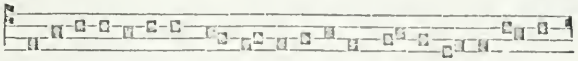


mune ra offerent reges Arabum Parcet pauperi et i-nopi et

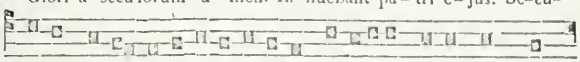


a-nimas pauperum.

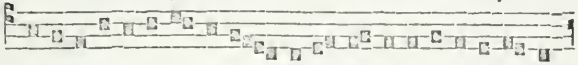
IV^e^ MODE.



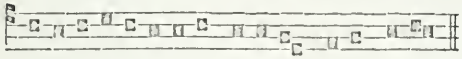
Glori-a secu lorum a - men. In-nuebant pa - tri e - jus. Se-cu-



lorum amen. vi gi-la-te a-nimo. se cu lorum a-men. Hymnum

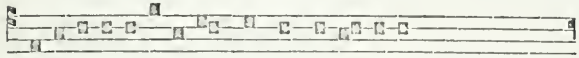


di ci te. Secu lorum a-men. Omnes autem vos fratres es - tis.

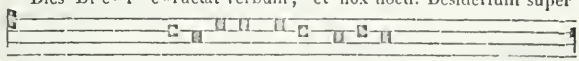


Secu lo rum a-men. Laudabo Deum meum.

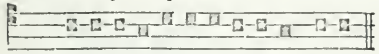
I^er^ MODE.



Dies Di-e-i e-ructat verbum, et nox nocti. Desiderium super

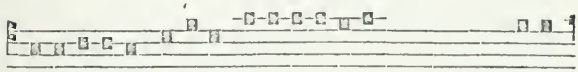


aurum et lapidem preti-o-sum multum si me-i non fuerint Dominati

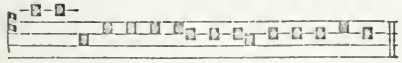


tunc immacu-la tus e-ro et e-mundabor.

II^e^ MODE.

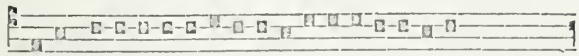


Cœli e-narrunt gloriam De-i et o-pera manuum. Nam et servus

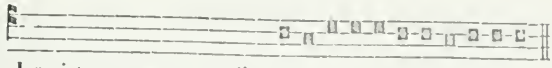


tuus custodi-et ea, in custodiendo il-la.

III^e^ MODE.

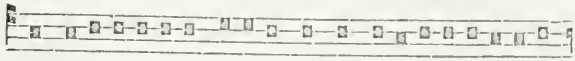


Magna est glo-ri-a ejus in sa lu ta ri tu-o, gloriam et magnum.

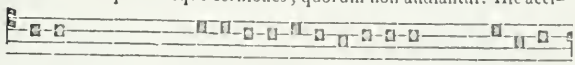


Inveniatur manus tua omnibus i-ni micis tu-is, dextera tu-a.

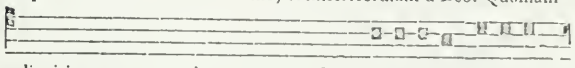
IVe MODE.



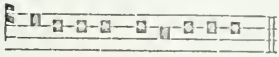
Non sunt loquelæ neque sermones, quorum non audiantur. Hic acci-



piet benedictionem a Domino, et misericordiam a Deo. Quoniam

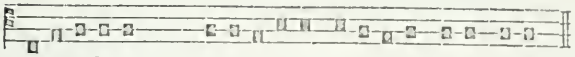


alieni insurrexerunt adversum me, et fortes quæsi-e-runt a-nimam



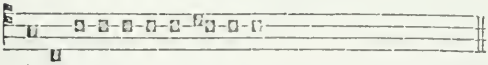
meam, et non propo-su-e-runt.

Ve MODE.



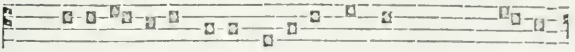
Justitiæ Domini rectæ læ-ti-fi-cantes corda, præceptum Domini.

VIe MODE.

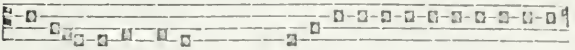


Deus Deus meus respi-ce me, quare me derelinquisti.

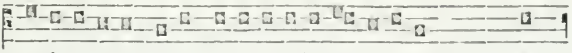
Ve TON.



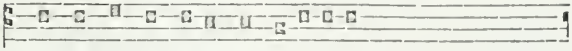
Gloria se-cu-lo rum a-men. Solvite templum hoc. Seculorum



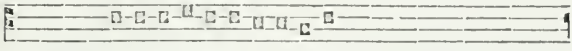
A-men. Vox clamantis. *Psaume.* Confi-tebor ti-bi Domine in to-to



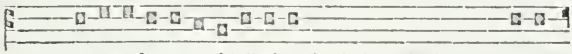
corde meo, quoniam audisti verba o-ris me-i. Adorabo ad



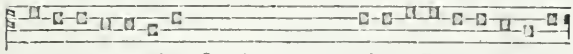
templum sanctum tuum, et confi tebor nomini tuo. Super mise-



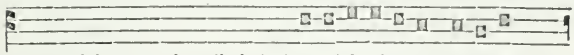
ricordia tua et ve-ri-ta-te tu-a, quoniam. In quacumque die invo-



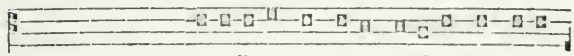
cavero te exaudi me, multiplicabis. Confitebor tibi Domine omnes



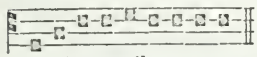
reges terræ quoniam. Quoniam magna est glori-a Domini, quoniam.



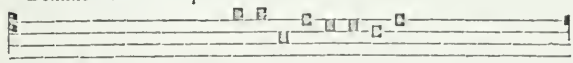
Si ambulabis in medio tribulationis vi-vi-fi-ca bis me, et super iram



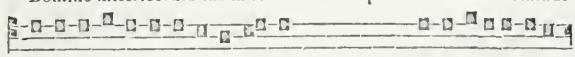
inimicorum meorum extendit manum tuam, et salvum me fecit.



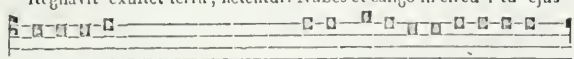
Domine re tribu-e pro me.



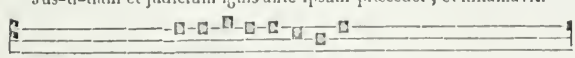
Domine misericordia tua in seculum et o-pe-ra manuum. Dominus



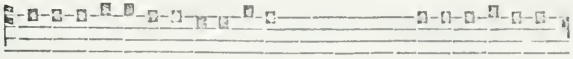
Regnavit exultet terra, lætentur. Nubes et caligo in circu-i-tu ejus



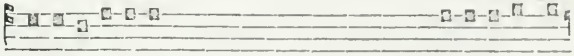
Jus-ti-tiam et judicium ignis ante ipsum præcedet, et inflamavit.



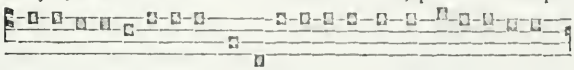
Illuxerunt fulgura ejus orbi terræ vidit. Montes sicut cera flexerunt



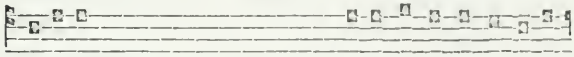
a fa-ci-e Domini, a fa-ci-e. Annuntiaverunt cœli jus-ti-ti-am



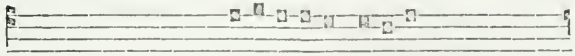
ejus, et viderunt omnes. Confundantur omnes, qui adorant sculpti-



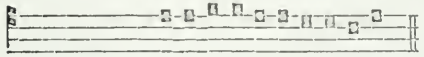
li-a et qui gloriantur. A-do-ra-te eum omnes an-ge-li ejus,



audivit. Quoniam tu es Deus altissimus super omnem terram, nimis.

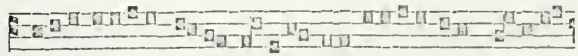


Qui diligitis Dominum, o-di te malum, custodit Dom. Lux orta

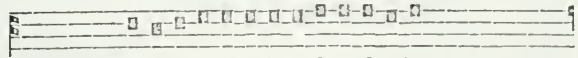


est justo et rectis corde læ-ti-ti-a læ tamini.

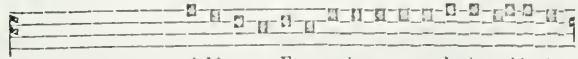
VII^e TON,



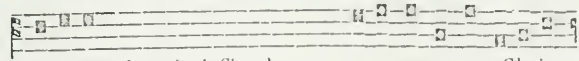
Gloria seculorum a-men. O-rabat Judas. Seculorum amen. Orante



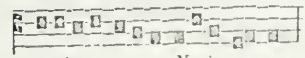
Sancta Lucia. Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et



fecit redemptionem plebis suæ. Et e-rexit cornu salutis nobis, in

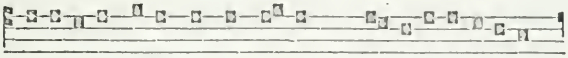


Domo David pueri sui. Sicut locutus est per os sanctorum. Gloria

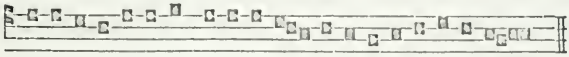


seculorum amen. Venite post me.

VIII^e^. TON.

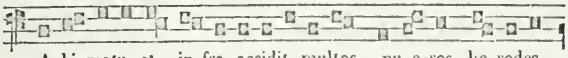


Seculorum a-men. Omnes gentes pergyrum. Ho-di-e sci-e-tis

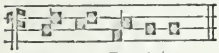


Secu lo rum amen propi-ti-us esto peccatis no-stris.

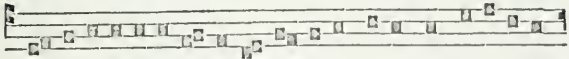
» Ainsi avons-nous amassé ces règles et ces exemples, » peut-être en plus grande abondance qu'il ne convenait » de le faire, pour servir de modèle aux intelligences » peu actives. Ce ne sera point du reste en vain, si quel- » qu'un les goûte et ne me reproche pas un soin super- » flu. Il est à remarquer que certaines antiennes de tons » différents ont, en commençant, une ressemblance si » complète que l'on croit reconnaître dans la suite à » quel ton chacune d'elles doive être appliquée ; mais » c'est à la fin de chacun de ces chants qu'il faut faire » attention, parce que c'est alors que la propriété de cha- » que ton se manifeste plus claire et plus évidente. » Exemple :



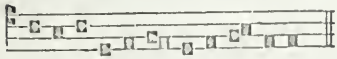
A-bi-matu et in-fra occidit multos pu-e-ros he-rodes



Propter Dominum.

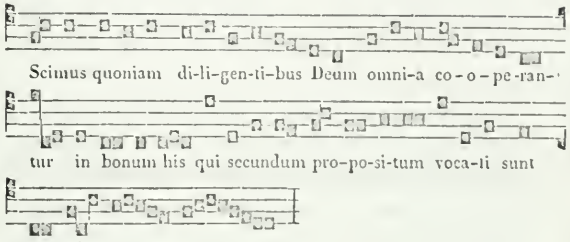


Ambulabunt me cum in al-bis quoniam digni sunt, et non delebo



nomina e-o-rum de-li-bro vi-tæ.

» Ces antiennes commencent de même ; mais bientôt » elles diffèrent dans leur marche, et l'on voit que l'une » appartient au deuxième et l'autre au troisième ton. Il » existe des psaumes qui commencent dans un ton au- » thentique et qui finissent dans le même ton plagal, et » *vice versâ*. Il en est d'autres qui se terminent non par » le son final du ton, mais par le son plus grave placé » immédiatement en-dessous du son final. Le neume » final répète la note du ton dans lequel se trouve le » chant et dans lequel il finit ; comme dans l'exemple » suivant :



» Il y a certaines notes auxquelles les psaumes ne » s'adaptent pas naturellement et qui peuvent être insi- » nuées plutôt en chantant. Il faut du reste, avant tout, » observer avec soin que la mélodie soit exécutée » avec une grande régularité dans le rhythme ; car dès » le moment que cette régularité manque, la mélo- » die est privée de son principal effet, et on lui enlève sa » perfection naturelle ; car, sans elle, il n'y a que con- » fusion ; et un chœur ne peut chanter alors ni avec en- » semble s'il est réuni à d'autres, ni avec intelligence » s'il est seul. Toute beauté, qui se perçoit par l'ouïe

» comme par la vue, consiste dans une parfaite régularité.
» Ainsi l'a établi Dieu, auteur de toutes choses, parce
» qu'il a tout disposé, en mesure, poids et nombre.

» Que l'inégalité du chant ne vienne donc pas vicier
» les mélodies sacrées; qu'un neume ou un son ne soit
» pas tantôt prolongé, tantôt exécuté d'une manière in-
» convenante, c'est-à-dire trop rapidement ou trop len-
» tement; que par négligence on ne commence pas le
» chant d'un répons ou de toute autre mélodie plus len-
» tement que d'abord : les brèves ne doivent pas être
» exécutées plus rapidement qu'il ne convient aux brè-
» ves. Mais au contraire que toutes les longues soient
» également longues et les brèves également brèves,
» sauf les *distinctions* (1), qui doivent être observées
» avec le même soin. Que toutes les notes, les longues
» comme les brèves, soient exécutées avec leur valeur
» légitime, de manière qu'un chant conserve le même
» mouvement depuis le commencement jusqu'à la fin.
» En observant toutefois cette règle, que dans un chant
» rapide la mélodie doit être ralentie, et que dans un
» chant lent elle doit être accélérée vers sa fin, de
» telle sorte que selon que le mouvement est plus
» bref ou plus lent, il soit ralenti ou accéléré de ma-
» nière à dépasser le mouvement primitif du double,
» ni plus ni moins. Il importe que dans un chant où
» l'un des chœurs répond à l'autre, tous deux observent
» le même rhythme et le même mouvement, et que

(1) C'est la médiation ou médiante qui se trouve au milieu de chaque verset et sur laquelle on observe la pause, c'est-à-dire un léger repos.

» l'un ne chante ni plus vite ni plus lentement que l'au-
» tre. Il faut encore avoir soin que les voix des deux
» chœurs marchent ensemble, et que celui qui chante
» le second ne réponde pas plus haut ou plus bas que
» celui qui chante le premier: c'est une discordance
» qu'on doit éviter autant que possible.

» Lorsque deux voix sont de même qualité ou que
» l'une d'elles doit être changée, selon la convenance ou
» la nécessité, il faut que toutes deux chantent à l'unis-
» son autant que faire se peut. Il y a même qualité de
» voix jusqu'à ce que l'une passe dans l'autre et se
» change en nouvelle. De plus, comme les psaumes,
» suivant leur destination et le tems ou le nombre
» des chanteurs, doivent être exécutés plus haut ou
» plus bas, le degré de hauteur d'intonation qu'il faut
» donner au chant de chaque tems n'est pas indiffé-
» rent. Ainsi la gaîté du matin doit être manifestée avec
» un chant plus expansif que la mélancolie de la nuit,
» et celle-ci toutefois avec une certaine vivacité, mais
» modérée. Les psaumes, qui sont récités immédiate-
» ment avec les antiennes, à Vêpres au nombre de qua-
» tre ou cinq, à Nônes au nombre de six ou trois, voire
» même ceux qui se chantent à Matines, doivent être
» exécutés sur un ton d'élévation toujours égale; la
» mélodie, depuis le commencement jusqu'à la fin,
» doit monter graduellement et avec modération.
» Les cantiques de l'Evangile doivent être chantés d'un
» ton plus élevé et plus posé que les autres, tels, par
» exemple, que les psaumes, qui sont récités en poussant
» ou retenant la voix; la raison en indique le mode; ce-

» pendant il ne faut les dire ni trop lentement ni trop » rapidement. Mais qu'on les chante d'une manière » plus lente ou plus accélérée, toujours est-il qu'ils » doivent l'être avec une vitesse convenable et sur un » ton soutenu et décent, afin d'éviter que trop de len- » teur n'apporte de l'ennui ou qu'une trop grande pré- » cipitation ne donne au chant quelque chose d'ignoble » et d'irrévérentiel.

» Dans la liaison des psaumes avec les antiennes, le » commencement des versets doit être ralenti ; c'est-à- » dire qu'il faut tenir et allonger la première syllabe, eu » égard toutefois à la briéveté du chant, jusqu'à ce que » tout le chœur puisse prendre et continuer le verset » avec ensemble. De même, à l'égard des fins de versets, » il convient de ralentir l'une des deux syllabes, afin » que l'on ne commence pas le verset qui va suivre avant » que le précédent ne soit terminé et qu'il n'y ait entre » l'un et l'autre de plus grand intervalle que la lon- » gueur naturelle des syllabes finales.

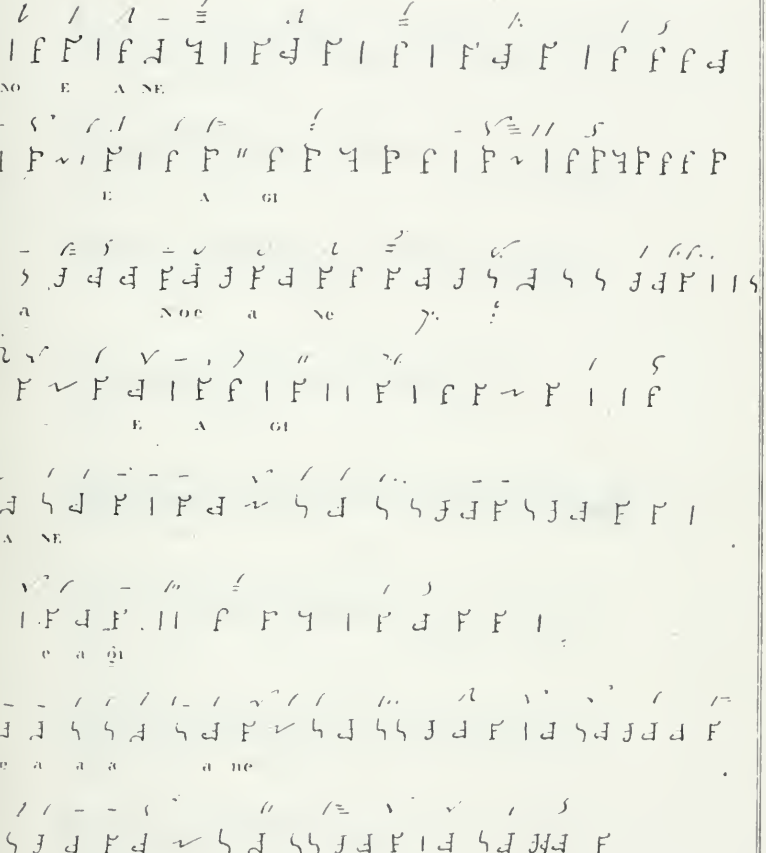
» La répétition des antiennes, qui, à la fin de versets, » s'interpose entre les chants, doit se dire avec la même » rapidité que les psaumes ; mais le psaume fini, il » doit reprendre son mouvement naturel, c'est-à-dire » se ralentir du double, si ce n'est lorsque les cantiques » de l'Evangile sont psalmodiés d'une manière tellement » grave qu'il soit convenable de donner à l'antienne » un mouvement non plus lent, mais égal.

» Tout ce que je viens d'écrire sur les intonations des » psaumes, sur l'égalité du chant, je l'ai recueilli, autant » que je l'ai pu, de la bouche de plusieurs maîtres, sans

» vouloir rien préjuger sur la méthode de ceux qui en-
» tonnent autrement les mêmes psaumes ; ils font aussi
» bien sans doute et peut-être mieux. Cette égalité du
» chant est appelée rhythme par les Grecs et nombre
» par les Latins, parce que toute mélodie doit être me-
» surée avec soin comme au mètre. C'est une règle que
» les précepteurs doivent avoir soin d'inculquer à leurs
» élèves ; il importe qu'ils les soumettent dès le principe
» à la discipline du rhythme ou du nombre, et le leur
» apprennent en le leur faisant frapper des pieds, des
» mains ou de toute autre manière, pour que de bonne
» heure les enfants saisissent la distance des choses éga-
» les et inégales, qu'ils apprennent à connaître la disci-
» pline du culte de Dieu et à le servir avec une humble
» dévotion ainsi qu'avec la conscience de leur devoir. »

A la suite de ce traité se trouve un tableau des huit tons notés à la fois avec des neumes et avec les signes inventés par Hucbald. Ce tableau précieux et important, puisque c'est un des seuls monuments qui donne la clé d'une partie des neumes en usage au 9e siècle, a été reproduit par Gerbert (1), mais d'une manière inexacte. M. Fetis, qui a découvert le même tableau dans le manuscrit n° 7212 de la bibliothèque royale de Paris, où les signes sont écrits avec exactitude, a eu l'obligeance de nous en donner une copie, dont on trouvera le fac-simile Planche A.

(1) Script. eccles. de mus. sacra, t. 1, p. 229.



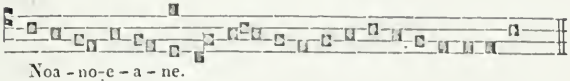
MIRA VIDES LECTOR IUNIORIS VERBA CATONIS
HAS COLE VIRTUTES, SALVA SIT ALMA FIDES.

R.

TRADUCTION EN NOTATION MODERNE DU TABLEAU

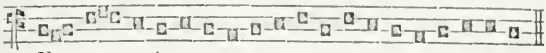
DES HUIT TONS, PLANCHE A.

I.



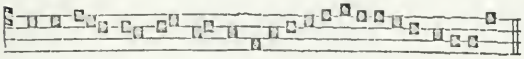
Noa - no-e - a - ne.

II.



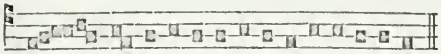
No - e - a gi.

III.



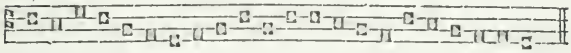
Noe - a - no e - a ne.

IV.



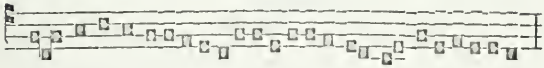
No - e - a - a gi.

V.



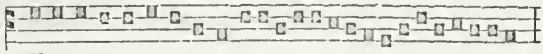
No-e-a-ne.

VI.



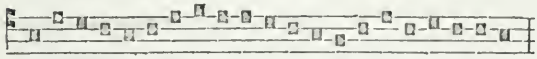
No - e-a-gi.

VII.



No-e-a-a-a e - a-ne.

VIII.



No-e-a-gi.

DEUXIÈME PARTIE.

EXAMEN

DU SYSTÈME MUSICAL DE HUCBALD.

I

Théorie.

Avant Charlemagne et quelque tems encore après son règne, les études musicales se bornaient en quelque sorte uniquement à la pratique du chant ecclésiastique. Peu à peu cependant on commença à rechercher d'après quelle base l'emploi des tons devait être réglé. Selon Forkel (1), ces premières recherches

(1) Allgem. gesch. der mus., t. II, p. 218.

eurent lieu vraisemblablement dans les écoles établies par Charlemagne, où l'on enseignait les sept arts libéraux parmi lesquels la musique prit place. L'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie furent réunis sous le nom de *quadrivium* ; et la grammaire, la rhétorique et la dialectique sous celui de *trivium* (1). A raison de cette division, la musique fut considérée comme science mathématique et fit ainsi le premier pas dans la voie de la théorie. Il est à croire que la proportion des sons était la première chose dont on s'occupât alors, et que ce fut le monocorde dont on se servit pour la déterminer et pour la régler. On ne tarda pas à consulter les auteurs grecs qui ont écrit sur la musique, et comme leurs ouvrages ont beaucoup plus de rapport à la théorie qu'à la pratique, l'attention des savants du moyen-âge se porta aussi presqu'exclusivement vers les études spéculatives de l'art. Ainsi en possession de charmer l'oreille et d'occuper l'esprit, la musique obtint la supériorité sur tous les autres arts. Dans les 9e et 10e siècles, la considération dont elle jouissait était telle qu'en parlant d'un savant on citait ses connaissances en musique comme un de ses plus beaux titres (2). « L'attention singulière, disent les auteurs de l'*Histoire* » *littéraire de la France* (3), que l'on donna à cultiver

(1) Forkel, loco citato ; — Lebeuf, dissert. sur l'hist. eccl. et civile de Paris, t. II, p. 87.

(2) On peut remarquer que presque tous les hommes qui ont un nom dans la science et dans l'église sont musiciens. — Ampère, *Histoire littéraire de la France*, t. III, p. 341 ; — Lebeuf, *Recueil de divers écrits*, etc., t. II, p. 101.

(3) Tome VI, p. 71.

» la musique, fait croire qu'on la regardait comme » un des arts libéraux les plus nécessaires et qu'elle était » beaucoup au-dessus de l'idée que nous en avons au- » jourd'hui. L'on peut se rappeler le grand nombre » d'écrits qui furent faits au siècle précédent sur ce » sujet. Le 10e siècle n'en vit guère moins éclore sur la » même matière, et les écrivains des siècles postérieurs » ne donnent presque point d'éloge des hommes de let- » tres de ce tems-là qu'ils n'y fassent entrer, comme » un titre d'honneur, les connaissances qu'ils avaient » de la musique. Il n'y avait point d'école où l'on n'en » donnât des leçons, et les plus grands maîtres, tels que » *Remi* d'Auxerre, *Hucbald* de St.-Amand, *Gerbert* et » *Abbon*, l'enseignaient avec le même soin que les plus » hautes sciences. »

Il est à regretter qu'au lieu de suivre le chemin tracé par St.-Grégoire, la plupart de ces écrivains aient cherché à transporter le système de la musique des Grecs dans le plain-chant.

Hucbald fut un de ces zélés partisans de la musique; et certes, si l'on compare ses travaux à ceux de ses devanciers et de ses contemporains, on reconnaît dans le moine de St.-Amand une supériorité marquée sur les autres. Sa théorie toutefois a suivi la direction des idées de son tems, c'est-à-dire qu'elle repose en grande partie sur le système musical des Grecs, résumé par Boëce dans son traité de la musique. C'est cet auteur qu'il prend pour modèle; il en est si enthousiaste qu'il ne cite presque jamais son nom sans y ajouter quelqu'épithète qui peigne son admiration pour sa personne et pour son

système musical. Hucbald était philosophe et mathématicien ; or, les traités de musique des auteurs grecs de la seconde période — les seuls qui nous soient restés — sont en général purement spéculatifs. Ces théoriciens, pour établir la proportion et la relation des sons, consultent plus les calculs mathématiques que l'oreille ; et cette manière de procéder entrait fort dans les goûts de Hucbald, professeur de *quadrivium*. Aussi la partie mathématique de la musique tient-elle une grande place dans ses ouvrages.

L'échelle tonale de Hucbald est composée de dix-huit sons, et s'étend depuis le *sol* grave jusqu'à l'*ut* de la troisième octave (1). Elle contient par conséquent quatre sons de plus que celle de St.-Grégoire, savoir : au grave, le *sol* représenté par le gamma grec dont l'addition est attribuée par quelques historiens à Gui d'Arrezzo, mais d'une manière erronée, d'après cet auteur lui-même (2) ; et à l'aigu, les trois dernières notes *la*, *si*, *ut*.

Cette échelle tonale est toute diatonique ; on n'y rencontre aucun intervalle chromatique, et il n'en est point question dans les traités de Hucbald. Il est vraisemblable néanmoins que du tems de ce musicien l'intervalle de *la* à *ut* de la deuxième octave était déjà divisé chroma-

(1) Voyez Manuel de musique.

(2) Quelques écrivains attribuent à Gui d'Arezzo l'addition du *gamma*, mais c'est une erreur. Cet auteur a soin de dire lui-même au 2e chapitre de son micrologue que le gamma a été ajouté par les modernes : *In primis ponatur* Γ *græcum a modernis adjunctum* ; et dans ses règles rhythmiques il dit encore : *Gamma græcum quidam ponunt ante primam listeram.*

tiquement par demi-tons, c'est-à-dire que *si* était tantôt à distance d'un ton, tantôt à distance d'un demi-ton de *ut*; mais que ce fut seulement plus tard qu'on le désigna dans le premier cas par un b rond qui est devenu notre bémol ♭, et dans le deuxième cas par un ♮ carré (notre bécarre ♮). Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est un passage du dialogue sur la musique d'Odon de Cluny, écrivain du 10e siècle, ainsi conçu : « La première » neuvième (note) ♭ et la deuxième neuvième ♮ ne forment réciproquement ni un ton ni un demi-ton ; mais » de la première neuvième ♭ (si ♭) à la huitième (la) il » y a un ton. Au contraire, de la deuxième neuvième ♮ » (si ♮) à la huitième (la) il y a un ton, et de cette » même neuvième à la dixième (ut) il n'y a qu'un demi- » ton. Ainsi l'une des deux notes est toujours superflue, » et dans un chant quelconque on ne peut prendre l'une » sans négliger l'autre ; car on semblerait faire à la fois » un ton et un demi-ton, ce qui serait absurde (1). » Forkel (2) n'a pas porté probablement son attention sur ce passage, car il s'appuie sur le suivant du même dialogue pour dire que ces deux notes (♭ et ♮) étaient regardées encore du tems d'Odon comme un seul et même son : (« Quæ ambæ pro una voce accipiuntur, et una » dicitur nona secunda, et utraque in eodem cantu regu- » lariter non invenietur. ») (3). Si le sens attribué par Forkel était exact, il en résulterait une contradiction

(1) Gerb. script., t. I, p. 234.
(2) Allgem. Gesch. der mus., t. II, p. 534.
(3) Gerb. script. t. I, p. 253.

avec le passage que nous venons de citer nous-même ; mais ce sens n'est point le véritable, selon nous ; il y a erreur de la part de cet historien, en ce qu'il a pris le mot *vox* pour *son*, tandis qu'il signifie ici *note* : « Ces deux » lettres, dit Odon, servent à désigner la même note, » l'une sous le nom de première neuvième, l'autre sous » celui de deuxième neuvième, et les deux ne pourront » régulièrement se trouver dans le même chant. » Traduit ainsi, ce passage devient non seulement clair et exempt de toute ambiguité, mais encore il concorde parfaitement avec celui du même dialogue que nous avons rapporté.

Mais revenons au moine de Saint-Amand. Aveuglé, comme la plupart des savants de son époque, par une vénération illimitée pour tout ce qui était grec antique, Hucbald ne voit pas que la simplicité du système grégorien s'accommode mal avec la théorie compliquée des Grecs ; que les huit tons de plain-chant n'ont rien de commun avec les modes de la musique grecque et ne sont pour ainsi dire que des espaces d'octaves d'un mode diatonique. Il ne s'aperçoit pas que les tournures mélodiques mêmes du plain-chant diffèrent de la nature des principes mélodiques grecs, différences essentielles et constitutives pourtant, qui ont donné au chant ecclésiastique ce cachet particulier et ce caractère chrétien si prononcé.

C'est à la fausse voie suivie par presque tous les écrivains sur la musique de cette époque, et par un grand nombre de leurs successeurs, qu'il faut attribuer la lenteur des progrès de la musique moderne. Il est à re-

marquer en même tems que c'est seulement à mesure que celle-ci s'est débarrassée des lisières dans lesquelles elle se trouvait en quelque sorte enveloppée, qu'elle a pris sa véritable direction.

II

Pratique. — Enseignement. — Notation.

La pratique de la musique embrasse généralement tout ce qui est relatif à son exécution. Sous ce rapport, elle est de la plus grande importance ; car la musique n'existe réellement pour le plus grand nombre de personnes que par l'exécution. De celle-ci dépend presque toujours le succès d'une composition, quel que soit son mérite intrinsèque. Il n'est réservé qu'à bien peu de connaisseurs de pouvoir la juger à la simple lecture. Encore, les combinaisons harmoniques et mélodiques des voix et des instruments sont-elles si compliquées dans la musique moderne, qu'il est fort difficile de porter ainsi un jugement qui, lors de l'exécution, ne soit annulé ou modifié par l'oreille. Une exécution aussi parfaite que possible est donc une chose essentielle et pour ainsi dire une partie intégrante de la musique elle-même. Ceci reconnu, il s'agit d'y arriver par les moyens les plus simples, par les procédés les plus faciles.

Lorsqu'on considère l'histoire de la musique sous le

Certes, les idées pratiques que nous venons de signaler ne sont pas exposées avec toute la clarté ni dans le meilleur ordre possibles ; mais, malgré ces défauts et ce qu'elles ont d'incomplet pour former un système d'enseignement, il faut reconnaître néanmoins qu'elles ont dû être d'une grande utilité dans un tems où la routine était le seul procédé d'enseignement en usage.

L'absence de méthode n'était pas la seule cause qui dût apporter de la lenteur dans l'étude de la musique ; il en existait encore une autre, savoir : la notation vague et incertaine de cette époque. En effet les *Neumes*, qui étaient les signes de cette notation, avaient, avant l'introduction des lignes, une forme si incertaine et si défectueuse que ce qui était une tierce mineure ou une quarte pour tel musicien était une tierce majeure ou une quinte pour tel autre (1).

Hucbald, qui avec raison compare les signes de la notation par rapport à la musique aux lettres par rapport aux mots, comprend combien il est nécessaire que ces signes soient fixes et précis ; aussi critique-t-il la notation de ses contemporains, en faisant remarquer combien la plupart des signes manquent de caractère distinctif qui les mette à l'abri de toute équivoque ; mais il ne borne pas sa tâche à celle de critique, il cherche lui-même à obvier aux inconvénients qu'il signale en proposant quelques notations nouvelles. Plusieurs de ces

(1) Unde fit ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltat, aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat. — J. Cotton, apud Gerbert. script. eccl., t. II, p. 258.

notations ne paraissent avoir été pourtant que des essais incomplets ; car il n'en explique point les éléments, et il n'en a fait usage que dans quelques fragments placés dans son traité de l'*Institution harmonique*. Le système auquel il s'est arrêté et qu'il a employé ensuite dans tous ses traités, est celui expliqué au chapitre II de son *Manuel de musique*. Simple et naturelle, puisqu'elle ne consiste qu'en quatre signes disposés de diverses manières, cette notation était suffisante pour une musique aussi peu compliquée que le plain-chant. Ses signes fixes étaient propres au moins à délivrer la pratique des embarras de la notation en usage. Malgré ces avantages évidents, il ne paraît pas néanmoins qu'elle ait eu du succès. Odon de Cluny (1) et Herman Contract (2) sont les seuls auteurs qui en aient depuis fait mention. Ce froid accueil peut être attribué à plusieurs causes, parmi lesquelles on peut ranger 1° la difficulté qu'il y a toujours de faire adopter un système, quelque bon qu'il soit, en place d'un autre déjà généralement admis ; 2° les améliorations qu'on cherchait sans cesse à introduire dans les neumes ; et 3° la lenteur avec laquelle se propageait alors une invention nouvelle. D'un autre côté, il faut le dire aussi, la notation de Hucbald, avantageuse pour le moment et suffisante peut-être pour le plain-chant, ne réunissait pas en elle toutes les conditions d'améliorations que possédaient les neumes et qui étaient nécessaires aux progrès de la musique moderne.

(1) Apud Gerb. script., t. I, p. 253.
(2) Ibid., t. II, p. 144.

III

Harmonie. — De la connaissance que les Grecs ont eue de cette science.

Si les ouvrages de Hucbald ne concernaient que la théorie et la pratique du plain-chant, ils ne seraient pour nous que d'un médiocre intérêt. Mais il n'en est point ainsi : Hucbald est le premier musicien du moyen-âge qui nous ait laissé des fragments et une théorie même sur l'harmonie, telle qu'elle était pratiquée de son tems ; et sous ce rapport ses travaux doivent être regardés comme d'une haute importance historique.

Avant de les considérer sous ce point de vue et de poursuivre leur examen à cet égard, nous allons voir à quel tems remonte l'origine de l'harmonie ; et si les Grecs ont connu et pratiqué cette science.

Dans la musique moderne, l'harmonie forme une partie intégrante avec la mélodie ; l'une est même si étroitement liée à l'autre, qu'à peine accorde-t-on le nom de musique à une mélodie dépourvue d'harmonie. Néanmoins, quelque naturelle et quelqu'impérieuse que puisse être pour nous cette union, il ne faut pas croire par cela même qu'elle ait toujours existé et que l'harmonie ait été pratiquée par les peuples de l'antiquité. La question de savoir, au contraire, si elle existait chez les Grecs où les arts ont été portés à un si haut degré de perfec-

tion, est une de celles qui ont été le plus agitées et ont le plus long-tems divisé les savants.

Gaforio est le premier écrivain sur la musique du moyen-âge, qui ait soulevé cette question, en affirmant que les Grecs ont pratiqué le *contre-point*. Depuis, un grand nombre d'auteurs ont écrit pour et contre. Zarlino, Vossius, Kircher, Tevo, Eximeno, l'abbé Fragnier, et beaucoup d'autres ont soutenu l'affirmative. Gallilée, Doni, Meibomius, Burette, Burney, Marpurg, Forkel et autres auteurs se sont prononcés pour la négative. Les bornes de cet écrit ne nous permettant pas d'exposer ici tous les arguments présentés pour soutenir l'un et l'autre système, nous nous contenterons de rapporter un passage du savant Burette, qui peut être regardé comme le résumé de l'opinion adoptée à ce sujet aujourd'hui par la généralité des hommes considérés comme les plus versés dans l'histoire de la musique. Mais auparavant fixons le sens que les Grecs attachaient au mot harmonie. Les auteurs grecs qui ont écrit des traités spécialement consacrés à la musique, emploient assez fréquemment ce mot ; mais la signification qu'ils lui donnent n'est pas la même que celle que nous lui attribuons dans la musique moderne. Par harmonie, ils n'entendent autre chose que l'arrangement de plusieurs sons qui se succèdent, c'est-à-dire ce que nous appelons mélodie. Nulle part le mot harmonie ne sert à exprimer le mélange de plusieurs sons frappant l'oreille en même tems. Ainsi, bien que l'ouvrage d'Aristoxène soit intitulé : *Élémens de l'harmonie* ; celui d'Euclide et de Gaudentius : *Introduction à l'harmonie* ; celui de Nicomaque : *Manuel d'harmonie*, et celui de

Ptolémée : *Les harmoniques* ; aucun de ces ouvrages ne renferme des indices d'accords ou des groupes de sons simultanés ; il n'y est question que de mélodie. Deux passages, l'un d'Aristide Quintilien (1), l'autre de Lucien (2) indiquent d'une manière précise la signification que l'on donnait à ce mot. Il ne peut donc prêter à équivoque.

Voici maintenant le passage de Burette que nous avons mentionné plus haut et qui résume parfaitement, selon nous, les points les plus importants de la discussion (3).

« La question agitée depuis deux siècles, dit-il, au » sujet de l'ancienne musique, et qui consiste à sçavoir » si les Grecs et les Romains ont connu en ce genre ce » qu'on appelle *contrepoint*, ou *concert* à plusieurs par- » ties, a produit divers écrits pour et contre. Les parti- » sans de l'affirmative allèguent pour preuves de leur » sentiment, 1° les merveilleux effets attribuez à cette » musique ancienne, et qui doivent, selon eux, en dé- » montrer l'excellence; 2° l'induction tirée du degré de » perfection auquel les anciens, par la supériorité de » leur génie, ont porté les beaux-arts, tels que l'élo- » quence, la poésie, la peinture, la sculpture, l'archi-

(1) « Toute la science harmonique se divise en sept parties ; la pre- » mière traite des sons, la seconde des intervalles, la troisième des » systèmes, la quatrième des genres, la cinquième des tons, la sixième » des mutations, et la septième de la mélodie. »

(2) « Chaque espèce d'harmonie doit garder son propre caractère ; » la Phrygienne son enthousiasme, la Lydienne son ton bachique, la » Dorienne sa gravité, et l'Ionienne sa gaité. »

(3) Mémoires de littérature de l'académie des inscriptions et belles-lettres, t. VIII, p. 1.

» lecture ; d'où l'on peut inférer qu'ils n'auront pas cultivé la musique avec moins de succès ; 3° certains passages équivoques des anciens auteurs, que la prévention sçait tourner ingénieusement à son avantage.

» Ceux qui soutiennent l'opinion contraire se fondent en premier lieu sur ce que les écrivains de l'antiquité qui ont traité expressément de la musique, et qui en ont approfondi toute la théorie, par rapport à l'usage qu'ils faisaient de cet art, ne font nulle mention du *contrepoint*, qui cependant aurait dû avoir ses règles, comme il les a parmi nous, supposé qu'alors on l'eût réduit en pratique. Ils ajoutent à cela que sans vouloir prendre au rabais les prétendus miracles de la musique grecque, on peut dire qu'une simple mélodie, pourvu qu'elle fût expressive et touchante, pouvait opérer toutes ces merveilles, et peut-estre même beaucoup plus efficacement que ne le ferait notre musique à plusieurs parties ; d'où il suit que celle-ci, quoique plus parfaite que l'ancienne à certains égards, peut lui être fort inférieure quant à l'expression ou à la vertu de remuer l'auditeur et d'exciter dans son âme les passions les plus vives. Ils prétendent de plus qu'il est très-possible que les anciens ayant eu quelque connaissance du *contrepoint*, en ayent été si peu affectez qu'ils n'ayent pas daigné en faire usage, ni en donner des préceptes ; mais que dans la supposition contraire, il n'est pas surprenant que malgré leurs talents et leur pénétration, cette découverte leur ait échappé, de même que quantité d'autres qui ne demandaient pas une plus grande sa-

» gacité, et qui étaient réservées aux siècles suivants. » Enfin, ils font voir que les passages les plus favorables en apparence au système de leurs adversaires » s'expliquent tout aussi naturellement dans le système opposé ; et que cette dernière explication doit passer » pour la seule véritable, puisqu'elle est d'ailleurs appuyée par l'argument convainquant et sans réplique, » emprunté du profond silence des musiciens, et grecs » et latins, touchant la théorie et la pratique du *contre-point*. »

IV.

Harmonie de Hucbald.-Diaphonie, Organum.

Maintenant qu'il nous semble reconnu que les Grecs et les Romains n'ont point pratiqué l'harmonie, recherchons ailleurs son origine et ses premières traces.

Selon M. Fetis, l'harmonie est originaire du nord. Dans une dissertation sur la musique des peuples septentrionaux, cet auteur, après avoir montré l'antiquité des chants populaires, recueillis dans l'intérieur de la Russie et dans les îles Britanniques, fait remarquer non seulement que les mélodies russes sont la plupart accompagnées de tems en tems d'un accord parfait exécuté par des voix ou des instruments, mais encore que ces mêmes

chants russes, ainsi que ceux du pays de Galles et d'une partie de l'Irlande, ont une contexture mélodique et des formes particulières auxquelles l'harmonie est pour ainsi dire inhérente ; d'où il conclut que l'harmonie a été introduite dans l'Europe occidentale par les peuples du nord. Il appuie cette opinion de preuves historiques qui lui paraissent incontestables, savoir : de deux passages d'un traité de musique d'Isidore de Séville, écrivain du 6e siècle. L'un est ainsi conçu : « La musique harmo-» nique est la modulation de la voix, la concordance de » plusieurs sons et la réunion de ceux-ci (1). » Dans l'autre, le même auteur, après avoir parlé de la proportion de trois à un, ajoute que « de cette proportion est née » la symphonie (l'accord) de l'octave et de la quinte (2).» Ainsi isolés de ce qui les précède et les suit, ces passages peuvent facilement s'interpréter dans ce sens ; mais vus dans leur ensemble, nous doutons qu'ils aient une signification aussi absolue et aussi favorable au système dont il s'agit. Quoi qu'il en soit, l'opinion de M. Fétis, qu'il a savamment raisonnée et développée et qui nous paraît très-vraisemblable, est néanmoins susceptible de controverse et a besoin d'être étayée de preuves plus fortes pour qu'on puisse la considérer comme base historique et comme fait acquis à la science.

Quelques historiens ont regardé Hucbald comme in-

(1) Harmonica est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio.... — Apud Gerb script., t. I, p. 21.

(2) Ex hoc triplari nascitur symphonia, quæ dicitur diapason et diapente. — Ibid. p. 25.

venteur de la musique dans laquelle plusieurs sons se font entendre simultanément. Nous pensons qu'il y a une double erreur dans cette assertion. D'abord, l'invention de la musique à plusieurs parties n'est pas l'œuvre de Hucbald plutôt que de tout autre théoricien. Le hasard, joint à une échelle tonale susceptible de recevoir la combinaison de plusieurs sons simultanés : voilà, selon nous, l'origine de ce genre de musique. On conçoit, en effet, que plusieurs sons se soient trouvés réunis par hasard et qu'il se soit rencontré dans les mélodies du pays où le fait a eu lieu des formes qui se prêtassent aux combinaisons harmoniques.

D'un autre côté, l'espèce de chant appelée organum était déjà connue et pratiquée avant Hucbald. Cela résulte de deux passages des traités mêmes de cet écrivain, dans lesquels, loin de se prévaloir d'une invention qui ne lui appartient pas, il dit au contraire que de son tems « on appelait *Diaphonie* ou plus ordinairement *Orga-* » *num* (1)» la musique dans laquelle on entendait simultanément plusieurs sons. Selon le moine d'Angoulême, l'art d'*organiser* le chant nous serait venu de Rome et aurait été enseigné en France par les chanteurs du Pape envoyés à Charlemagne (2). C'est aussi l'opinion de l'abbé Lebœuf (3). Mais ce qui ne peut laisser aucun doute sur l'existence de l'organum avant Hucbald, c'est un pas-

(1) Hoc namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete, organum vocamus. — *Manuel de musique*, ch. XIII. — Vel etiam in eo quod consuete organizationem vocant. *De l'institution harmonique.*

(2) Voyez l'*Introduction*, p. 23.

(3) Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, p. 73.

sage de Jean Scot, surnommé Erigène, écrivain de la première moitié du 9e siècle. Suivant cet auteur, « un » chant *organique* se forme de (sons) de différentes qua- » lités et quantités ; si on les entend à part et isolément, » ces sons paraissent séparés par des intervalles d'élé- » vation et d'abaissement bien éloignés l'un de l'autre ; » mais s'ils sont combinés entr'eux, suivant les règles » déterminées et rationnelles de l'art musical qui con- » cernent chaque ton, ils produisent un certain charme » naturel (1). »

Indépendamment de l'existence de l'*organum* au tems de Jean Scot, ce passage nous apprend deux choses ; la première, qu'il existait à la même époque des *règles déterminées et rationnelles* sur cette matière ; la deuxième, que l'*organum* produisait un effet agréable sur l'oreille de ses contemporains. Le mot *coaptantur* vient en outre corroborer le sens donné par M. Fétis au passage d'Isidore de Séville, dans lequel se trouve le mot *coaptatio*.

Il y a tout lieu de croire que l'organum était en pratique à une époque bien plus reculée ; mais il serait difficile aujourd'hui de déterminer la date de son origine.

Quant à cette musique elle-même, il n'en a été découvert aucun spécimen qui remonte au-delà du 9e siècle. M. Fétis prétend que le plus ancien fragment de ce genre se trouve dans un manuscrit du 9e siècle qui a appartenu

(1) Ut enim organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatæ, dum verò sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas per singulos tropos naturalem quamdam dulcedinem re Identibus. — Erigène Scot, de div. nat.

venteur de la musique dans laquelle plusieurs sons se font entendre simultanément. Nous pensons qu'il y a une double erreur dans cette assertion. D'abord, l'invention de la musique à plusieurs parties n'est pas l'œuvre de Hucbald plutôt que de tout autre théoricien. Le hasard, joint à une échelle tonale susceptible de recevoir la combinaison de plusieurs sons simultanés : voilà, selon nous, l'origine de ce genre de musique. On conçoit, en effet, que plusieurs sons se soient trouvés réunis par hasard et qu'il se soit rencontré dans les mélodies du pays où le fait a eu lieu des formes qui se prêtassent aux combinaisons harmoniques.

D'un autre côté, l'espèce de chant appelée organum était déjà connue et pratiquée avant Hucbald. Cela résulte de deux passages des traités mêmes de cet écrivain, dans lesquels, loin de se prévaloir d'une invention qui ne lui appartient pas, il dit au contraire que de son tems « on appelait *Diaphonie* ou plus ordinairement *Orga-* » *num* (1)» la musique dans laquelle on entendait simultanément plusieurs sons. Selon le moine d'Angoulême, l'art d'*organiser* le chant nous serait venu de Rome et aurait été enseigné en France par les chanteurs du Pape envoyés à Charlemagne (2). C'est aussi l'opinion de l'abbé Lebœuf (3). Mais ce qui ne peut laisser aucun doute sur l'existence de l'organum avant Hucbald, c'est un pas-

(1) Hoc namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete, organum vocamus. — *Manuel de musique*, ch. XIII. — Vel etiam in eo quod consuete organizationem vocant. *De l'institution harmonique.*

(2) Voyez l'*Introduction*, p. 25.

(3) Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, p. 73.

sage de Jean Scot, surnommé Erigène, écrivain de la première moitié du 9e siècle. Suivant cet auteur, « un » chant *organique* se forme de (sons) de différentes qua- » lités et quantités ; si on les entend à part et isolément, » ces sons paraissent séparés par des intervalles d'élé- » vation et d'abaissement bien éloignés l'un de l'autre ; » mais s'ils sont combinés entr'eux, suivant les règles » déterminées et rationnelles de l'art musical qui con- » cernent chaque ton, ils produisent un certain charme » naturel (1). »

Indépendamment de l'existence de l'*organum* au tems de Jean Scot, ce passage nous apprend deux choses ; la première, qu'il existait à la même époque des *règles déterminées et rationnelles* sur cette matière ; la deuxième, que l'*organum* produisait un effet agréable sur l'oreille de ses contemporains. Le mot *coaptantur* vient en outre corroborer le sens donné par M. Fétis au passage d'Isidore de Séville, dans lequel se trouve le mot *coaptatio*.

Il y a tout lieu de croire que l'organum était en pratique à une époque bien plus reculée ; mais il serait difficile aujourd'hui de déterminer la date de son origine.

Quant à cette musique elle-même, il n'en a été découvert aucun spécimen qui remonte au-delà du 9e siècle. M. Fétis prétend que le plus ancien fragment de ce genre se trouve dans un manuscrit du 9e siècle qui a appartenu

(1) Ut enim organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatæ, dum verò sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas per singulos tropos naturalem quamdam dulcedinem re Identibus. —Erigène Scot, de div. nat.

à l'abbaye de St.-Victor. Il le regarde comme antérieur à ceux de Hucbald, qu'il place seulement au commencement du 10e siècle. Si M. Fétis entend seulement parler de l'âge des manuscrits d'où sont tirés et le fragment qu'il cite et ceux de Hucbald, il a raison. Mais s'il est au contraire de l'opinion que Hucbald n'a écrit ses traités de musique qu'au 10e siècle, nous croyons qu'il est dans l'erreur. En effet, Hucbald, mort en 930 à l'âge de 90 ans, a pu écrire et a écrit vraisemblablement son *Manuel de musique* vers l'âge de 30 à 40 ans, ce qui le fait remonter au dernier tiers du 9e siècle. Ainsi en supposant la date du manuscrit de St.-Victor reconnue pour certaine, il faudrait la reporter au moins au deuxième tiers du 9e siècle pour pouvoir en inférer d'une manière positive que le fragment qu'il renferme est plus ancien que ceux de Hucbald. Or, comme la chose ne nous paraît guère possible, nous pouvons regarder les specimen de Hucbald, sinon comme les plus anciens que nous possédions, du moins comme contemporains du plus ancien qui soit connu. Ce qui rend au surplus les ouvrages de Hucbald précieux, ce ne sont pas seulement les fragments nombreux qu'il donne comme modèles ou exemples de toutes les espèces de combinaisons d'organum alors en usage, ce sont encore les explications qui les accompagnent et qui en sont les règles. Ainsi, en admettant que Hucbald ne doive pas être considéré comme l'auteur qui a laissé les plus anciens fragments d'organum, il lui reste encore un mérite assez grand, celui d'avoir le premier formulé les règles de cette espèce d'harmonie et de nous avoir donné par là une connaissance exacte

de sa pratique qui, sans lui, serait encore livrée aux conjectures et sujette à contestation.

L'organum que Hucbald appelle aussi diaphonie était, comme on l'a vu, une mélodie à laquelle on ajoutait une autre partie à la distance d'une quarte, d'une quinte ou d'une octave de la mélodie principale. Cette succession non interrompue d'intervalles de même nature s'appelait *Organum simple*. Il est inutile de faire remarquer combien une pareille musique serait pour nous horrible à entendre ; mais il n'en était pas de même au tems de Hucbald, que nous voyons s'extasier sur son effet suave et enchanteur (1). L'*Organum composé*, c'est-à-dire l'organum à trois ou à quatre parties, se formait en doublant à l'octave une ou deux parties de l'organum simple ; c'est ce qu'on nomma plus tard *Organum triplum*, *Organum quadruplum* ou simplement *triplum*, *quadruplum*. *Organum* seul signifiait chant à deux parties, et dans ce cas aussi l'on se servait quelquefois du mot *duplum* (2).

Lorsqu'on voulait un organum à cinq parties, on faisait exécuter la partie supérieure par une voix d'enfant, ce qui rendait l'octave supérieure.

Postérieurement, vers le 12e siècle, le mot *Organum* fut remplacé par celui de *Déchant* ; mais le nom seul changea.

Fidèle à la théorie grecque, Hucbald n'admet pour consonnances que l'octave, la quinte et la quarte. Tous les autres intervalles sont rejetés comme dissonances

(1) Voyez p. 71, note 2.
(2) Voyez pièces justificatives, n° VI.

par lui, ainsi qu'ils l'avaient été par les théoriciens grecs. Ce n'est que dans des cas rares, où la succession de quartes ne peut avoir lieu d'une manière non interrompue, qu'il emploie l'unisson, la seconde et la tierce (1). Une théorie aussi bizarre, qui adopte comme consonnance la quarte toujours si dure quand elle est employée isolément, tandis qu'elle rejette la tierce et la sixte qui forment au contraire des intervalles très-doux, ne peut trouver son explication que dans le système attribué à Pythagore. Ce philosophe, donnant la préférence au calcul sur l'oreille et dominé par le préjugé des Grecs, qui regardèrent le nombre quaternaire (1, 2, 3, 4) comme tellement sacré qu'ils le firent entrer dans la formule de leurs serments, n'admet comme consonnances que les intervalles qui sont représentés par ces nombres, savoir : l'octave 1-2, la quinte $\frac{3}{2}$ et la quarte $\frac{4}{3}$; quant à la tierce $\frac{5}{4}$ et à la sixte $\frac{5}{3}$, ne pouvant se représenter par ces nombres, elles furent exclues du rang des consonnances et regardées comme dissonances. Il est probable que Hucbald, plein de respect pour cette théorie, se persuada que les Grecs s'étaient servis de ces consonnances dans leurs compositions musicales comme intervalles harmoniques, et qu'il ne voulut à son tour accepter que celles-là en règle générale.

Hucbald donne, ainsi que nous venons de le voir, à ces combinaisons de sons les noms *Diaphonie*, *Symphonie* ou *Organum*. Ces trois noms sont employés indiffé-

(1) Voyez *Manuel de musique*, chap. xvii et xviii, p. 75 et 76.

remment dans le même sens; cependant le mot *Organum* semble avoir prévalu pour nommer une composition à deux voix. Hucbald s'en sert principalement pour désigner la partie qui accompagne la voix principale.

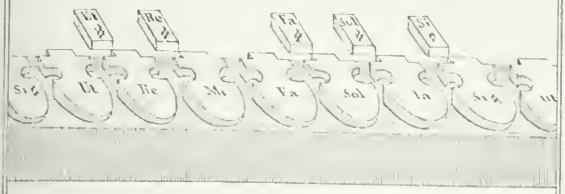
V

L'Organum tire-t-il son origine de l'Orgue?

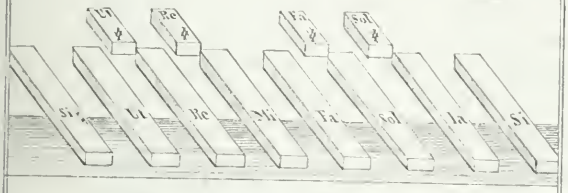
Le mot Organum dont se sert Hucbald et qu'on employait encore long-tems après lui pour désigner principalement la musique à deux voix, a fait penser à plusieurs historiens que ce nom lui vient de l'orgue et que c'est cet instrument qui a donnénaissance à l'harmonie. Quand on compare l'époque où furent introduites les premières orgues dans l'Europe occidentale avec celle où se rencontrent les premières traces d'harmonisation, le rapprochement de ces dates semble au premier aperçu tout favorable à cette manière de voir. Mais on reconnait que cette opinion n'est pas exacte, lorsqu'on examine la question de plus près et qu'on pénètre dans la nature même des choses. C'est ce que nous allons essayer de démontrer. Établissons d'abord l'origine et la signification du mot Organum. Dérivé du grec, ce terme, dans son acception primitive, servait à désigner toute espèce d'instruments à usage de travaux manuels. Dans la suite, on l'appliqua préférablement aux

instruments de musique, puis aux instruments à vent seulement. Insensiblement, de générique qu'il était il devint spécial et fut exclusivement réservé à désigner l'orgue, l'instrument par excellence. Dans les ouvrages des écrivains contemporains de Hucbald et de ceux antérieurs à cet auteur, le mot Organum est presque toujours employé au pluriel et pris *in genere* pour une famille d'instruments à vent de même espèce. Il serait donc assez difficile de décider d'après cela, si c'est à l'orgue ou à tout autre instrument à vent qu'est dû le nom d'*Organum*, appliqué au chant harmonisé. D'un autre côté, si l'orgue pneumatique, quoique connu dès les premiers siècles du christianisme, n'a été introduit en Occident que vers la fin du 8e siècle, et ne s'y est propagé que plus tard, comme tout semble le prouver, ce n'est pas encore cet instrument qui a donné son nom à l'harmonie dont il est question, puisque, selon toutes les apparences, elle était déjà connue auparavant.

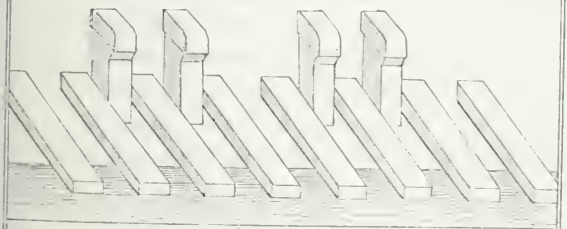
Mais supposons qu'il en soit autrement et que l'harmonie n'ait été en usage qu'au 9e siècle; voyons s'il n'y avait pas une cause physique et matérielle inhérente à la construction même des orgues de cette époque et de celles postérieures, qui doive empêcher de croire que ce soit cet instrument qui ait donné naissance à l'harmonie. Les plus anciennes orgues sur lesquelles nous avons des renseignements certains sont celles des églises St.-Etienne à Halberstadt, St.-Jacques à Magdebourg et St.-Paul à Erfort, dont les restes existaient encore il y a environ 50 ans. Selon Prætorius, qui a décrit ces orgues dans son ouvrage intitulé : *Syntagma musicum*,



1.re et 2.e Clavier de dessus



3.e Clavier.



Clavier des pédales.

les touches étaient larges de trois à quatre pouces (1), et il y avait un pouce d'intervalle entre chaque touche. Le mécanisme en était si lourd et si difficile qu'on ne pouvait les mettre en mouvement qu'à coups de poing (2). Le clavier, qui n'était garni que de neuf à douze touches, avait cinq à six pieds d'étendue, c'est-à-dire que les touches d'un pareil clavier prenaient une place plus grande qu'un clavier actuel de cinq octaves et demie. On trouvera, à la *planche B* ci-jointe, le dessin des claviers de l'orgue de la cathédrale d'Halberstadt, qui datent de 1361. Si à cette époque les touches avaient encore cette dimension, on nous permettra d'en tirer la conséquence que les orgues du tems de Hucbald n'étaient pas dans un meilleur état et qu'il devait y avoir, sinon impossibilité, au moins difficulté très-grande à pratiquer des accords sur un pareil clavier. Pour que cela fût possible, il aurait fallu un mécanisme doux et facile qui donnât de l'aisance et de la liberté à l'organiste. Mais loin d'en être ainsi, les touches de certaines orgues, indépendamment de leur largeur, étaient tellement dures que l'organiste était obligé de se munir les mains de morceaux de bois pour ne pas se blesser (3).

Ce n'est donc pas l'orgue qui a pu donner naissance à l'harmonie ; et il est vraisemblable, au contraire, que lorsque le chant en *Organum* se fut généralement ré-

(1) Bedos de Celles parle de touches qui avaient cinq à six pouces de largeur. *Art du facteur d'orgue*, 4e partie, préface n° XXIV.

(2) C'est de là qu'est venue cette expression allemande *Orgelschlagen, battre de l'orgue*, c'est-à-dire jouer de l'orgue.

(3) Fétis, *Résumé philosophique de la musique*, p. CLIX.

pandu, on adapta à l'orgue le mélange de quintes et octaves qui consistait en une espèce de registre, dans lequel chaque touche faisait résonner en même tems que le son principal son octave et sa quinte.

L'orgue n'a pu contribuer à propager l'harmonie et à lui rendre des services que du moment où disparurent les principaux vices de construction qui en rendaient le jeu si difficile.

VI

Introduction et pratique du chant organisé dans l'Église.

On a vu plus haut que l'organisation du chant remonte à une époque reculée et qu'il en existe des spécimen qui datent du 9e siècle. Nous montrerons ici qu'elle a été en usage dans l'église jusqu'à la fin du 14e siècle. Il existe, pour le prouver, un si grand nombre de documents historiques que nous nous serions borné à les rappeler, si nous n'avions à réfuter l'opinion opposée d'un auteur qui jouit en Allemagne de la plus juste estime et dont le nom seul fait presque autorité en matière musicale. Cet auteur est M. Kiesewetter. Plein de cette idée, sans doute, qu'il n'y a jamais eu d'oreille assez barbare pour supporter l'horrible effet d'un tel mélange de sons, ce savant écrivain ne peut s'imaginer, non

seulement que les Papes aient trouvé plaisir à l'organum ou à toute autre harmonie en pratique au moyen-âge jusqu'au 14e siècle, mais encore qu'ils aient pu la supporter (1). Selon lui, les Papes, de tout tems ennemis des innovations, n'ont admis que celles qui pouvaient contribuer à exciter le zèle des chrétiens; et cette harmonie n'était pas de cette nature. Malheureusement, à l'appui de cette assertion, M. Kiesewetter n'invoque aucun témoignage historique; quant à nous, nous n'en connaissons point de favorable à son système. Au contraire, lorsqu'on pénètre au fond même des choses et qu'on consulte l'histoire, on voit qu'il dût en être et qu'il en fût autrement. Et d'abord à moins de prêter aux Papes une oreille plus délicate qu'à toute personne communément organisée de la même époque, ou à moins de prétendre que leur éducation musicale fût différente de celle de tous les autres musiciens, il faut admettre que cette harmonie devait produire sur leur organisation le même effet que sur celle de tout le monde. Or, suivant les documents historiques qui nous restent, l'*Organum* et le *Déchant* étaient admis partout (2), et les chanteurs de ce tems y prenaient le plus grand plaisir. Ce chant était trouvé si beau qu'on le réservait pour les jours de fête et pour les messes solennelles (3). Il n'y avait d'exception qu'à l'égard des messes de requiem dans lesquelles l'usage du déchant n'était point permis (4).

(1) Geschichte der Europ. musik., p. 18.
(2) Voyez pièces justificatives, n° VI.
(3) Voyez ibid., n VII.
(4) Ibid. même n° VII.

Toutefois si l'on prétend que c'était par abus que le chant organisé s'était introduit dans l'église et si l'on exige des preuves plus directes sur le sentiment des Papes relativement à cette harmonie, on les trouvera et dans le passage déjà cité de la vie de Charlemagne écrite par le moine d'Angoulême, où il est dit que ce furent les chanteurs du pape Adrien qui apprirent aux chanteurs français l'art d'organiser le chant ; et, en outre, dans une bulle donnée à Avignon en 1322 par le pape Jean XXII. Après s'être plaint des abus qui s'étaient glissés dans le plain-chant par l'introduction du contrepoint mesuré, des mélodies profanes et d'autres nouveautés qui le défiguraient complètement, ce pape fait défense expresse d'admettre dorénavant dans l'église ces sortes de chants comme incompatibles avec la dignité du culte divin (1). « Cependant, ajoute-t-il, notre intention n'est pas d'empêcher » que de tems en tems et surtout aux grandes fêtes, aux » messes solennelles, on n'emploie sur le chant ecclésiastique des consonnances telles que l'octave, la quinte » et la quarte, pourvu que le plain-chant conserve son » intégrité. » Il admet d'autant plus facilement ces consonnances qu'elles ont l'avantage de flatter l'oreille et d'exciter à la dévotion. (2) »

Après des témoignages aussi positifs, il nous semble qu'on peut difficilement contester que le chant organisé ait été pratiqué dans l'église avec l'assentiment même des papes, lorsqu'il était sage et modéré. Ainsi, il faut

(1) Voyez pièces justificatives, n° VIII.
(2) Ibid. n° VIII.

le reconnaître : quelqu'insupportable que soit pour nous cette musique, elle a fait les délices de nos ancêtres, et bien qu'à côté de cette harmonie grossière il s'en soit formé et développé une autre plus régulière dans laquelle entrèrent la tierce et la sixte, l'Organum et le Déchant conservèrent long-tems des partisans, puisqu'on le trouve encore en usage au 13e et au 14e siècle (1).

Mais en supposant même que ces preuves historiques n'existassent pas, pourrait-on dire de ce que telle ou telle succession d'accords nous blesse et nous déchire en quelque sorte l'oreille, que jamais aucune oreille humaine n'a pu la trouver agréable ou même la supporter ? Nous ne le pensons pas. Car « la musique, comme » le dit fort bien M. Fétis (2), est un art d'émotion » plutôt que de pensée ; c'est en cela qu'elle se distin- » gue des autres arts, qui ne remuent le cœur qu'après » avoir frappé l'esprit. Or, les émotions peuvent se pro- » duire en nous de tant de manières, elles sont si dis- » semblables selon le tems et les individus, qu'on ne » saurait assigner de bornes à l'art qui les fait naître, » et que non-seulement les formes de cet art peuvent » varier à l'infini, mais que le principe même sur lequel » il repose peut se présenter sous des aspects différens à » des époques et chez des nations diverses. » Ce serait donc méconnaître l'essence même de la musique, ce se-

(1) Quoniam omnes discantus bene ordinati taliter se habent, quod cantui directo respondent consonando vel in diapason, vel ad medium diapason, scilicet ubi diatessaron et diapente conjunguntur in unâ voce. — Engelbert, apud Gerb. script., t. II, p. 369.

(2) Résumé philosophique de l'histoire de la musique, p. 1re.

rait mal apprécier les nombreuses transformations qu'elle a subies que de prétendre que, dans tous les tems, les sensations qu'elle a fait naître ont dû être les mêmes ; et en présence des variations multipliées auxquelles a été soumise sa constitution elle-même à différentes époques, ce serait s'exposer aux erreurs les plus grandes que de juger par nos impressions des impressions musicales d'un même peuple de tel ou tel siècle. Il est constant que les penchants et les goûts changent et se modifient sans cesse par l'éducation.

VII

Conclusion.

Nous nous sommes étendu peut-être un peu longuement sur les différentes opinions relatives à l'origine de l'Organum et aux essais d'harmonie dans le moyen-âge ; mais c'est le devoir de l'historien de constater d'une manière aussi exacte que possible toute invention importante ; et celle-ci l'est au plus haut degré, puisque c'est l'harmonie qui a fait de la musique à la fois une science et un art.

Maintenant revenons au moine de St.-Amand et résumons notre opinion sur ses traités de musique.

Suivant nous, sa théorie, presqu'entièrement basée sur le système musical des Grecs, était peu propre à contribuer aux progrès de l'art.

Sous le rapport pratique, au contraire, nous croyons

avoir montré qu'ils renfermaient des vues utiles et de nature à exercer de l'influence sur la propagation de la musique à cette époque.

La partie la plus importante est celle relative à l'*organum* ou *diaphonie*. C'est là que nous trouvons les premières notions de ce singulier mélange de sons ; c'est ce mélange néanmoins qui a donné naissance à l'harmonie moderne, et c'est Hucbald qui nous en donne les premières règles ainsi que les plus anciens fragments à plus de deux parties. Sous ce rapport, son nom se liera toujours d'une manière intime avec l'histoire de l'origine de l'harmonie. Ses travaux auront toujours une grande valeur historique, car ce sont les premiers qui nous fournissent une connaissance exacte de l'état de cette science à son berceau. On peut donc inscrire Hucbald à la tête de la série nombreuse de théoriciens dans la science des accords ; science qui, après avoir subi une multitude de transformations lentes et pénibles, a acquis un tel degré de développement et de perfectionnement qu'elle est devenue aujourd'hui une mine inépuisable d'effets nouveaux pour les compositeurs et de jouissances pour tout le monde. Hucbald peut être aussi considéré comme le premier anneau de cette longue chaîne de musiciens gallo-belges qui, jusque dans le 17e siècle, ont illustré la Flandre et la France, après avoir répandu leur réputation et leur célébrité dans l'Italie et dans l'Allemagne.

APPENDICE.

I

APERÇU

DE LA DOCTRINE MUSICALE DES GRECS (1).

I. Intervalle.

L'intervalle, appelé par les Grecs *Diastema*, était la distance d'un son à un autre. Il y en avait de cinq espèces, savoir : les intervalles, 1° *Majeurs* et *Mineurs*; 2° *Diatoniques*, *Chromatiques* et *Enharmoni-*

(1) Comme le système musical de Hucbald repose en grande partie sur la doctrine musicale des Grecs, et que celle-ci est peu familière à un grand nombre de personnes, nous croyons utile de donner ici un aperçu de ce qu'elle renferme de plus important et de plus nécessaire à connaître pour comprendre les traités de Hucbald.

ques ; 3° *Composés* et *Incomposés* ; 4° *Rationnels* et *Irrationnels* ; 5° *Consonnants* et *Dissonants*.

Les intervalles majeurs étaient : la quarte juste (*Diatessaron*), la quarte augmentée ou la quinte mineure (*Tritonus*), la quinte juste (*Diapente*), la quinte augmentée ou la sixte mineure (*Tetratonus*), la sixte majeure (*Hexacordum*), la septième mineure (*Pentatonus*), la septième majeure (*Heptacordum*), l'octave (*Diapason*), et de plus les intervalles qui dépassaient l'octave, tels que la onzième (*Diapason cum Diatessaron*), la douzième (*Diapason cum Diapente*), et la double octave (*Disdiapason*).

Les intervalles mineurs étaient : le *diesis* enharmonique, le *diesis* chromatique, le demi-ton (*Hemitonium*), le ton (*Tonus*), la tierce mineure (*Triemitonium*), et la tierce majeure (*Ditonus*).

Les intervalles diatonique, chromatique et enharmonique seront expliqués plus loin.

Les intervalles rationnels et irrationnels étaient ceux qu'on appelle aujourd'hui justes et faux.

Les intervalles consonnants (appelés *Symphona*), étaient ceux qui produisaient une sensation agréable à l'oreille ; les intervalles dissonants (*Diaphona*) étaient ceux qui produisaient un effet contraire. Les intervalles consonnants étaient : la quarte juste, la quinte juste, l'octave et la quarte ou la onzième, l'octave et la quinte ou la douzième, et la double octave. Tous les autres intervalles, y compris la tierce et la sixte, étaient regardés comme des intervalles dissonants.

L'unisson (*Homophonus*) n'était pas rangé parmi les intervalles ; on l'appelait *Equisonance*.

II. Système.

Le *système* chez les Grecs était une série de sons composés de divers intervalles, et formait ce que nous appelons aujourd'hui l'échelle de sons. Dans l'origine, le système ou l'échelle des sons n'en renfermait que quatre, dont la disposition constituait les modes Phrygien, Dorien et Lydien. Plus tard on adjoignit d'autres modes, et la série des sons fut portée au nombre de dix-huit. Les Grecs divisaient leur échelle de sons par tétracordes, de même que nous divisons la nôtre par octaves. Le tétracorde était une série de quatre sons conjoints qui, depuis le plus grave jusqu'au plus aigü, formaient une quarte juste.

Dans le système de la musique grecque, les tétracordes étaient conjoints ou disjoints. Les tétracordes conjoints étaient ceux dans lesquels le son le plus aigü d'un tétracorde formait le son le plus grave d'un autre tétracorde qui le suivait, c'est-à-dire dans lesquels la dernière note du premier tétracorde formait en même tems le premier son du second. Exemple :

Si, ut, re, mi, fa, sol, la.

Les tétracordes disjoints, au contraire, étaient ceux dans lesquels le son le plus aigü d'un tétracorde et le son le plus grave du tétracorde suivant étaient différents entr'eux, c'est-à-dire dans lesquels le dernier son du premier tétracorde n'était pas le même que le premier son du second. Exemple :

Mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.

Dans chaque tétracorde le demi-ton se trouvait placé entre le premier et le deuxième son.

Le *système* ou l'échelle des sons se divisait en cinq tétracordes, comme il suit :

NOMS GRECS DES SONS.	NOMS MODERNES.		NOMS LATINS.
18. *Nete Hyperbolæon.* . . .	la		*Ultima excellentium.*
17. *Paranete Hyperbolæon.* .	sol	Tetrachord.	*Excellentium extenta.*
16. *Trite Hyperbolæon.* . . .	fa	Hyperbolæon.	*Tertia excellentium.*
15. *Nete Diezeugmenon.* . . .	mi		*Ultima divisarum.*
14. *Paranete Diezeugmenon.* .	re	Tetrachord.	*Divisarum extenta.*
13. *Trite Diezeugmenon.* . . .	ut	Diezeugmenon.	*Tertia divisarum.*
12. *Paramese.*	si		*Prope media.*
11. *Nete synnemenon.*	re		*Ultima conjunctarum.*
10. *Paranete synnemenon.* . .	ut	Tetrachord.	*Conjunctarum extenta.*
9. *Trite synnemenon.*	sib	Synnemenon.	*Tertia conjunctarum.*
8. *Mese.*	la		*Media.*
7. *Lichanos meson.*	sol	Tetrachord.	*Mediarum extenta.*
6. *Parhypate meson.*	fa	Meson.	*Subprincipalis mediarum.*
5. *Hypate meson.*	mi		*Principalis mediarum.*
4. *Lichanos Hypaton.* . . .	re	Tetrachord.	*Principalium extenta.*
3. *Parhypate hypaton.* . . .	ut	Hypaton.	*Subprincipalis principalium.*
2. *Hypate hypaton.*	si		*Principalis principalium.*
1. *Proslambanomenos.* . . .	la		*Adsumpta s. adquisita.*

Quelques auteurs prétendent que les Grecs divisaient aussi leur *système* par pentacordes et par octocordes. En supposant que ces divisions aient été admises par quelques théoriciens, ce qui est fort douteux, elles n'ont guère été en usage.

III. Genres.

Les Grecs comptaient trois genres de sons : le *Diatonique*, le *Chromatique* et l'*Enharmonique*, qui différaient par les dispositions des intervalles qui se trouvaient placés entre les deux sons extrêmes d'un tétracorde.

Le genre diatonique était celui dans lequel chaque

tétracorde procédait par un demi-ton et deux tons entiers. Exemple : *si*, *ut*, *re*, *mi*.

Le genre chromatique était celui dans lequel chaque tétracorde procédait par deux demi-tons et une tierce mineure. Exemple : *si*, *ut*, *ut dièze*, *mi*.

Le genre enharmonique était celui dans lequel chaque tétracorde procédait par deux quarts de ton et une tierce majeure. Exemple : *si* $\frac{1}{4}$, *si* $\frac{1}{4}$, *ut*, *mi*.

Les anciens auteurs, qui se sont étendus beaucoup sur l'effet particulier que produisait chacun de ces genres, vantent surtout celui du genre enharmonique. On regrettait néanmoins sa perte à l'époque la plus brillante de la musique grecque, si tant est cependant encore qu'il ait été jamais en usage. Quoi qu'il en soit, il est facile de remarquer que les genres chromatique et enharmonique, tels que nous venons de les exposer, n'ont aucun rapport avec les genres chromatique et enharmonique de la musique moderne.

IV. Modes et espèces d'octaves.

Des modes. — Les Grecs donnaient le nom de mode à une série de sons disposés d'une certaine manière. Le nombre, la forme et l'étendue de ces modes varia à diverses époques. Dans l'origine il n'y avait que cinq modes à une distance d'un demi-ton l'un de l'autre ; c'étaient les modes *Dorien*, *Ionien*, *Phrygien*, *Eolien* et *Lydien*. Plus tard on ajouta à chacun de ces modes primitifs deux nouveaux modes qu'on fit dériver des premiers et qu'on plaça, l'un à une quarte au-dessous du mode primitif en y joignant l'épithète de *Hypo* (infé-

rieur), et l'autre à une quarte au-dessus en lui donnant l'épithète de *Hyper* (supérieur). Dans la série de sons de chacun de ces modes, les demi-tons se trouvaient toujours placés en même tems entre le deuxième et le troisième degré, et entre le cinquième et le sixième ; de telle sorte que la seule différence entre les divers modes consistait dans une simple transposition.

Il est à remarquer aussi qu'il n'y a aucun rapport entre les modes grecs et les modes majeurs de la musique moderne ; on trouve seulement parmi les modes grecs quelques-uns qui répondent à notre mode mineur, en laissant de côté la note sensible.

Des espèces d'octaves. — Les Grecs comptaient autant d'espèces de quartes justes, de quintes justes et d'octaves que ces consonnances renferment d'intervalles, et c'est la place qu'occupaient les demi-tons qui en établissait la différence. Ainsi il y avait trois espèces de quartes. Exemple :

Ut, re, mi‿fa.

Re, mi‿fa, sol.

Mi‿fa, sol, la.

Quatre espèces de quintes. Exemple :

Mi‿fa, sol, la, si.

Re, mi‿fa, sol, la.

Ut, re, mi‿fa, sol.

Si♭, ut, re, mi‿fa.

Et sept espèces d'octaves. Exemple :

Ut, re, mi‿fa, sol, la, si‿ut.

Re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.

Mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.

Fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.

Sol, la si, ut, re, mi, fa, sol.

La, si, ut, re, mi, fa, sol, la.

Si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.

La différence entre les modes et les espèces d'octaves consistait en ce que les demi-tons changeaient de place dans les espèces d'octaves, tandis que dans les modes ils occupaient toujours la même. Ainsi, par exemple, les successions *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la,* et *si, ut, re, mi, fa, sol, la, si,* étaient deux différentes espèces d'octaves, les tons et les demi-tons ayant un ordre divers dans chaque octave ; mais les successions *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la,* et *si♭, ut, re♭, mi♭, fa, sol♭, la♭, si♭,* qui ont une semblable progression de tons et demi-tons, étaient deux modes différents.

V. Mutations.

Les mutations étaient des espèces de transitions qui, croyons-nous, malgré l'obscurité des définitions données par les auteurs, se réduisaient à cinq, savoir : 1° au changement de genre, lorsque la mélodie passait du diatonique dans le chromatique ou l'enharmonique ; 2° au changement de système, lorsqu'on passait d'un tétracorde conjoint à un tétracorde disjoint ; 3° au changement d'octave, lorsqu'on passait d'une octave à une autre ; 4° au changement de rhythme, lorsqu'on passait

d'un mètre poétique dans un autre ; 5° au changement de style, lorsqu'on passait d'une mélodie grave et solennelle à une mélodie légère et animée.

VI. Notation.

La première chose qui frappe dans la notation musicale des Grecs, c'est la grande quantité de signes dont elle était composée. Ces signes en effet étaient non seulement différents pour les voix et pour les instruments, mais ils variaient encore dans les quinze modes et dans les trois genres. Burette a porté à seize cent-vingt le nombre des notes, et voici comment il y arrivait : chacun des quinze modes composés de dix-huit sons donne *deux cent soixante-dix* notes ; ce nombre, multiplié par trois pour les genres, en produit *huit cent-dix* pour la musique vocale seulement. Comme il y en a autant pour la musique instrumentale, ce nombre se trouve porté à *seize cent-vingt*.

Perne, dans une dissertation insérée dans la *Revue musicale*, a fait remarquer que la plupart de ces notes n'ont jamais été en usage et que le nombre s'était restreint à celles des trois modes les plus usités et le plus ordinairement à celles du seul mode Lydien diatonique.

Les signes de la notation musicale des Grecs, dont l'invention est attribuée à Pythagore, consistait dans les lettres majuscules et minuscules de leur alphabet auxquelles on donna diverses positions.

II

NEUMES.

I. Origine et forme des neumes (1).

On donnait autrefois diverses significations au mot *Neume*. C'était tantôt un groupe de sons vocalisés, d'une seule respiration, à la fin des antiennes, des nocturnes, des répons ainsi que des graduels (2), et le plus

(1) Il a été si souvent question des Neumes dans cet ouvrage que le lecteur ne verra peut-être pas sans intérêt une notice sur cette matière, qui a été peu traitée jusqu'ici.

(2) Neuma enim est vocum, seu notularum unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio. Neuma græce : latine nutus solet interpretari, describunt enim notatores in antiphonis et nocturnis, responsoriis atque gradualibus ipsam certa linea in modum pausæ cantilenas terminantis omnia linearum intervalla complectente : dividentem distinctiones : qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem. — *Franch. gafor. mus. pract. lib.* I, *cap.* 8.—In quovis tono est neuma proprium, et dicitur illa melodia, quæ fit in caudis antiphonarum. — *Gregorian. psalmod. Enchirid.* —Notularum autem ligaturarum acervos : neumam musici appellare consueverunt. — *Guil. de Podio, ars musicor.*

souvent sur la dernière syllabe du mot *Alleluia* (1). C'était tantôt une récapitulation de phrase de chant dans laquelle étaient rassemblées les notes caractéristiques de chaque ton ; tels étaient les Neumes, dont Hucbald a donné les formules dans son *Commentaire des tons et du chant des psaumes* (2) et dans le tableau *planche* A à la suite du même traité.

Mais indépendamment de ces acceptions, le mot Neume signifiait encore note musicale (3). Hucbald (4), Gui d'Arezzo (5) et plusieurs autres écrivains (6) l'ont em-

(1) Moris enim fuit, ut post alleluya cantaretur neuma. Nominabatur autem neuma cantus, qui sequebatur alleluya. — *Belethus de div. offic. cap.* 121. — Mos erat cantorum, ut ad postremum alleluia in gradali longam notam super litteram A modulatione protraherent, quam modulationem protermittebant, si cantanda esset sequentia. — *Domenico giorgi, de liturg. rom. pont.*, t. II, *lib.* 3. — Post alleluya, quædam melodia neumatum cantatur, quod sequentiam quidam appellant. — *Uldaricus, lib* I, *Consueti cluniac., cap.* II. — Le graduel manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté n° 76, contient un grand nombre de Neumes de cette espèce.

(2) Voyez p. 92 et suiv.

(3) Neumæ, præterea, in musica dicuntur notæ, quas musicales dicimus; unde neumare est notas verbis musice decantandis superaddere. — *Du Cange* V°. *Pneuma.*

(4) Non per momenta neuma quælibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur. — *Hucbald, Comment. de tonis et psalmis modulandis, apud Gerbert. script.* t. I, p. 226.

(5) Si quam ergo vocem, vel neumam vis ita memoriæ commendare, et ubicunque velis, vel in quoque cantu, quem scias vel nescias tibi mox illum et indubitanter possis enuntiare, debes ipsam neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare. — *Guido d'Arezzo, epist. ad Michaelem monachum. Ibid.* t. II, p. 45. — Voyez aussi pièces justificatives, n° IX.

(6) Antiphonarium et graduale collegit, dictavit et neumavit, seu notavit. — *Le commentateur anonyme du poème de Hugon de Reutlingen intitulé* : FLORES MUSICÆ. — Omissis clavibus et lineis, quæ in neuma seu nota musicali requiruntur. *Ibid.* — Joan. Cotton, *cap.* XXI. *apud gerb. script. de musicâ*, t. II, p. 257.

ployé en ce sens dans leurs ouvrages. C'est des Neumes considérés comme notes de musique qu'il sera traité dans cet appendice.

Les Grecs et les Romains se servaient, pour noter leur musique, des lettres de leur alphabet, auxquelles ils donnaient des positions diverses. On croit généralement que c'est le même système, mais simplifié, dont s'est servi St.-Grégoire. Cette opinion toutefois a trouvé des contradicteurs qui prétendent que les signes de notation employés par ce pape étaient les Neumes. Pour soutenir leur système, ils se fondent principalement sur des monuments de ce genre qui dateraient d'une époque peu postérieure au règne papal de St.-Grégoire.

Les Neumes, qui étaient les signes de notation musicale des peuples du Nord et dont l'origine semble remonter à une antiquité reculée, ne paraissent avoir rapport avec les lettres d'aucun alphabet connu. L'influence qu'a exercée l'introduction de cette notation sur le perfectionnement de la musique occidentale, est remarquable. C'est elle en effet, ainsi qu'on le verra plus loin, qui a produit la notation moderne; et malgré sa complication apparente, malgré les nombreuses critiques dont elle a été l'objet à diverses époques, elle a été adoptée par presque tous les peuples comme la plus simple et la plus facile. Ainsi est-elle devenue la notation européenne.

Ce qui fait le caractère distinctif des Neumes et ce qui établit leur supériorité sur les lettres employées comme notation, c'est qu'ils parlent aux yeux en même tems qu'à l'intelligence par la position d'abaissement ou d'élévation qu'occupe chaque signe.

Deux espèces de Neumes, l'une appelée notation *Lombarde*, l'autre dite *Saxonne*, ont été les types sur lesquels se sont modelées toutes les notations en usage du VIII^e^ au XIII^e^ siècle (1).

Composées de sortes de points ronds ou carrés, de virgules diversement tournées, de crochets et de traits de diverses formes, dont les uns représentaient des sons isolés, les autres des groupes de sons, d'autres encore certains ornements ou agréments du chant en même tems que le son principal, les notations saxonne et lombarde paraissent établies l'une et l'autre sur les mêmes bases. Elles ont du reste une analogie telle, qu'on ne peut douter que leur origine ne soit la même. Cette analogie consiste principalement en ce que dans les deux systèmes les sons isolés se trouvent représentés par des points, dont la position respective d'élévation ou d'abaissement détermine les intonations. Leur différence réside dans la figure des signes destinés à représenter les groupes de sons, et dans cette particularité que tous les signes en général ont dans la notation lombarde une forme plus anguleuse et plus déterminée que dans la notation saxonne. On remarquera que, parmi les planches placées à la suite de cet appendice, les fragments des pl. I, fig. 1, pl. I *bis*, fig. 1, sont en notation saxonne ; et que les fragments des pl. II *bis* et IV, fig. 2, appartiennent plus particulièrement à la notation lombarde.

(1) M. Fétis, dans son résumé philosophique de la musique, p. CLX, parle d'une notation celtique ; mais il fait observer avec raison que cette notation a été peu répandue et qu'elle n'a pas même pénétré dans l'Europe méridionale.

Les Neumes étaient écrits au-dessus des mots qui devaient être chantés. Il y en avait dont la signification était seulement relative, c'est-à-dire dont le degré d'élévation ou d'abaissement était indiqué par leur distance plus ou moins éloignée du texte; d'autres, qui représentaient certains sons d'une manière absolue, indépendamment de leur position; et quelques-uns, enfin, qui exprimaient à la fois le son et un ornement ou un agrément du chant.

Les plus anciens monuments de notation de ce genre qui soient parvenus à notre connaissance sont deux antiphonaires du VIII^e^ siècle. L'un, qui a appartenu à l'abbé Tersan, est aujourd'hui dans la bibliothèque de lord Erskine, où il est comme perdu pour les érudits; l'autre, conservé à la bibliothèque de St.-Gal sous le n° 359, est, dit-on, un antiphonaire copié sur l'original déposé par St.-Grégoire sur l'autel de St.-Pierre et donné à Charlemagne par l'un des chanteurs que le pape Adrien envoya à ce prince (1). On trouvera un fac-simile de ce curieux manuscrit à la pl. I, fig. 1 (2).

La bibliothèque des ducs de Bourgogne, de Bruxelles, possède aussi, sous le n° 2750, un manuscrit de la plus grande importance. Ce manuscrit, qui porte la date de 885, contient une lettre de Reginon, abbé de Prum, à Rathbode, évêque de Trèves, *sur l'institution harmonique*. Cette lettre a été publiée par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique;

(1) R. G. Kiesewetter, Geschichte der Europ. Abendl. Musik., p. 5. — Allgem. mus. Zeitung. 1828, n^os^ 25, 26 et 27.

(2) La table des planches, qui est placée à la suite de la table des matières, indique les manuscrits d'où sont tirés ces divers fragments.

mais ce que ce savant éditeur n'y a point inséré et ce qui en forme la partie la plus intéressante, c'est l'exposé des huit tons avec leurs différences, notés en caractères saxons, qui se trouve à la suite de cette lettre. La fig. 1 de la pl. I *bis*, représente un fac simile de ce manuscrit.

D'autres monuments de notation des IX^e^, X^e^ et XI^e^ siècles qui existent dans diverses bibliothèques du nord de la France, ne sont ni moins curieux ni moins importants. Nous en avons placé des specimen aux pl. I, fig. 2, pl. I *bis*, fig. 2, pl. II, fig. 1 et 2, pl. II *bis*, pl. III, fig. 1 et 2, pl. IV, fig. 1 et 2, pl. V et pl. VI, fig. 1.

La plupart de ces fragments sont remarquables par quelques particularités que nous signalerons dans le courant de cette notice; mais ce qui frappe l'attention au premier coup-d'œil, c'est le manque d'uniformité de ces notations, c'est la diversité des systèmes d'après lesquels elles sont écrites. Dans le principe, deux systèmes seuls existaient, celui de la notation saxonne et celui de la notation lombarde ; peu-à-peu les signes de ces notations s'altérèrent, et ces altérations engendrèrent de nouveaux systèmes qui, par suite, s'étaient tellement multipliés que chaque pays, chaque école avait le sien. Au XII^e^ siècle, la confusion était parvenue à ce point que les maîtres eux-mêmes ne s'entendaient plus sur la valeur de certains signes (1).

(1) Dicat namque unus hoc modo: ego autem sic a magistro Albino didici ; ad hoc tertius : certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri. — *Joan. Cotton, apud Gerb. script.*, t. II, p. 258.

II. Introduction des lignes.

Le plus grand défaut de ces notations consistait dans la difficulté qu'il y avait pour le copiste, de placer toujours les signes assez exactement pour que les chanteurs ne se trompassent pas sur leur degré de hauteur ou d'abaissement. Ces incertitudes existaient déjà dès la fin du IX^e^ siècle, ainsi qu'on l'a vu par les observations et les critiques de Hucbald à ce sujet (1). L'introduction postérieure de nouveaux systèmes ne fit qu'ajouter au mal. Malgré les défauts de ces notations pourtant, malgré les efforts de certains musiciens pour y substituer quelque système plus simple et plus fixe (2), les neumes continuèrent à prévaloir et finirent par rester seuls en usage. On trouve des livres de chant notés encore de cette manière, qui appartiennent aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Cependant, on commença déjà vers la fin du IX^e^ siècle à y introduire quelques améliorations en traçant à une certaine distance du texte une ligne parallèle, à laquelle on assigna la place d'une note de l'échelle tonale. Cette ligne, que l'on marqua de couleur rouge (3), indiquait la position du *fa*. Quelquefois, afin d'aider sans doute à la mémoire des chanteurs, on plaça

(1) Voyez p. 53 et suiv.

(2) Celui de Hucbald expliqué dans le 2^e^ chapitre de son *Manuel de musique* est le plus complet de tous ceux qui furent inventés.

(3) L'auteur de cet ouvrage possède un fragment de chant de la fin du IX^e^ ou du commencement du X^e^ siècle noté avec des Neumes, qui sont écrits sur une ligne parallèle, tracée au texte dans le vélin à la pointe sèche et sans aucune indication de lettre. Il est à remarquer que le texte de ce fragment, dont le fac-simile est placé à la pl. IV, fig. 2, est écrit sur une autre ligne parallele et que toutes les lignes sont à une

au commencement de cette ligne rouge la lettre F, représentative de *fa*. Le lecteur trouvera à la pl. VII, fig. 1, un fragment de ce système, tiré par le père Martini d'un missel écrit vers 900 (1). Cette tentative ayant réussi à donner plus de précision à l'écriture des Neumes, on ne tarda pas à ajouter à la ligne rouge une autre ligne parallèle de couleur jaune qui fut placée au-dessus de la ligne rouge et à laquelle on attribua la place de l'*ut* (2). Pour empêcher toute confusion, on prit souvent la précaution d'ajouter au commencement de la ligne jaune la lettre C qui représentait l'*ut*. La fig. 2 de la pl. VII offre un spécimen de cette notation, publié par le père Martini (3) et tiré aussi par lui d'un missel antique qui lui a appartenu.

Les lignes rouge et jaune étaient donc déjà en usage avant Gui d'Arezzo. Plusieurs auteurs néanmoins en

égale distance les unes des autres. Il y a lieu de croire que le vélin était préparé à ne recevoir que du texte et que c'est seulement par hasard que le notateur s'est trouvé guidé par les lignes pour remplacer les Neumes. C'est peut-être néanmoins à un hasard semblable qu'est due l'amélioration dont les conséquences ont été si avantageuses.

(1) Storia della mus., p. 184.

(2) Cette ligne était quelquefois de couleur verte comme dans le manuscrit intitulé : *Guidonis opera* de St.-Evroult (aujourd'hui dans la bibliothèque royale de Paris sous le n° 1017 suppl. latin.) — L'auteur de cette notice possède un manuscrit du XII^e^ siècle contenant les traités de Gui d'Arezzo ainsi que ceux d'Odon de Cluny, dans lequel les exemples sont notés de sept à huit manières différentes. Parmi ces exemples, il s'en trouve avec quatre lignes ; la ligne qui est attribuée à *fa* est marquée en rouge, et celle attribuée à *ut* l'est en vert. Les deux autres sont tracées seulement dans l'épaisseur du parchemin. — L'abbé Baini (mém. sur Palest., t. II, p. 89, n^e^ 521) cite un manuscrit dans lequel la ligne attribuée à l'*ut* est de couleur jaune, et celle attribuée au *fa* de couleur verte.

(3) Loco citato.

attribuent l'invention au célèbre moine de Pompose; mais c'est une erreur dans laquelle les a induits le passage d'un traité de ce musicien, où il recommande avec soin aux notateurs de neumes d'employer le système de lignes et de leur assigner soit les couleurs rouge et jaune, soit des lettres. C'est à la vérité dans ce passage qu'il est fait mention pour la première fois de lignes rouge et jaune; mais Gui d'Arezzo ne s'en déclare nullement l'inventeur. Il en parle au contraire, suivant nous, comme d'une chose qui se pratiquait de son temps (1).

Cette amélioration importante, qui plaçait les deux lignes rouge et jaune à une quinte de distance l'une de l'autre, contribua beaucoup à rendre la lecture de la musique plus facile, et fit disparaître presque toutes les incertitudes qui existaient auparavant. Cependant la position des trois notes *sol*, *la*, *si*, qui se trouvaient entre *fa* et *ut*, n'était pas encore fixée d'une manière assez précise pour qu'il n'y eût pas d'erreur possible. C'est ce qui engagea sans doute quelques musiciens à ajouter deux nouvelles lignes qu'ils placèrent, l'une entre les deux lignes rouge et jaune, l'autre tantôt au-dessous de la ligne rouge, tantôt au-dessus de la ligne jaune. Ces deux nouvelles lignes n'étaient marquées d'abord qu'à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin, comme dans le spécimen de la pl. VII, fig. 3; quelquefois les quatre lignes étaient tracées à la pointe sèche et l'on posa au commencement de deux de ces lignes, le plus souvent en tête de la deuxième et de la quatrième, des lettres

(1) On trouvera ce passage aux pièces justificatives, n° IX.

qui indiquaient la place des notes principales ; tel est le mode de notation du manuscrit de la bibliothèque de Bergues, dont nous avons reproduit un fac-simile à la pl. VIII (1). Plus tard, et à mesure que le système de notation à quatre lignes prit de l'extension, on les marqua d'une manière plus sensible à l'œil, soit en noir ou en rouge, soit en vert, ou alternativement en rouge et en vert. Voyez quelques fragments de ce genre aux pl. IX X et XI. On continua de placer des lettres au commencement des lignes; parfois pourtant on se contenta de poser, comme à la pl. VII, fig. 3, un simple point qui indiquait le *fa*. Dès ce moment, toutes les notes ayant une position fixe, le nombre de signes destinés à représenter les groupes de sons diminua, et les points prirent une forme carrée semblable aux notes du plain-chant. La fig. 2 de la pl. XI représente un fac-simile d'un manuscrit du XIII^e^ siècle de la bibliothèque de Cambrai, dans lequel ce caractère de transformation des neumes en notes de plain-chant existe d'une manière prononcée. Cette dernière modification néanmoins avait eu lieu déjà dans quelques localités antérieurement au XII^e^ siècle. Tel est le fragment du X^e^ siècle, pl. II, fig. 2.

Ce sont donc les neumes qui ont donné naissance au système de notation du plain-chant ; mais cette transformation, qui s'est opérée lentement et qui n'eut pas lieu dans tous les pays à la fois, ne fut complète que vers la fin

(1) Plusieurs fragments de chant sont notés de la même manière dans le manuscrit du XII^e^ siècle contenant les traités de musique de Gui d'Arezzo et d'Odon de Cluny, dont nous avons parlé dans la note 2 de la p. 152.

du XIV^e^ siècle ; et c'est à partir de cette époque seulement que la notation carrée fut généralement adoptée. Elle est restée à peu près dans le même état jusqu'à nos jours.

Quant à la musique mondaine et mesurée, elle semble avoir modifié les neumes de bonne heure ; car au XII^e^ siècle nous la voyons déjà en possession d'une notation carrée, en rapport avec les exigences de son rhythme indépendant de tout mètre poétique.

Le système à une et deux lignes, qu'on peut appeler système transitoire, et qui, suivant toute probabilité, a pris naissance en Italie, ne semble pas avoir pénétré dans le nord de la France. Nous n'avons rencontré de chants notés dans ce système dans aucune des bibliothèques du nord de la France que nous avons visitées. Tous les livres de plain-chant écrits avec des neumes le sont ou sans lignes ou avec quatre lignes. Il faut en rapporter la cause sans doute à la difficulté des communications à cette époque, et à la lenteur avec laquelle se propageaient alors les idées nouvelles.

En Allemagne, et principalement dans l'Allemagne du nord, les neumes, avec peu de modifications, sont restées en usage jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, et cette notation y était connue sous le nom de notation allemande. On trouvera à la pl. XII, fig. 1, le fac-simile d'un ouvrage de cette époque aussi curieux par sa rareté que par la notation qu'il renferme (1).

(1) Cet ouvrage est intitulé : *Opusculum musices perquam brevissimum : de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici, unà cum exemplis idoneis, percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile, ac necessarium per Simonem Brabantinum de Quercu cantorem*

III. Origine des clés.

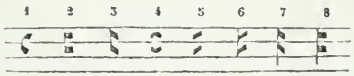
On a vu qu'indépendamment des lignes rouge, jaune ou verte, auxquelles étaient attribués *ut* et *fa*, on plaçait encore très-souvent au commencement de ces mêmes lignes les lettres C et F représentatives d'*ut* et de *fa*; mais c'était en quelque sorte un double emploi, puisque les couleurs déterminaient suffisamment la position des notes. Il n'en était pas de même, quand on donna la même couleur à toutes les lignes; alors loin d'être inutiles, les lettres devinrent nécessaires pour éviter toute équivoque. D'un autre côté, les chants ecclésiastiques renfermés la plupart dans une octave, les quatre lignes suffisaient pour les noter; mais les tons étant plus bas ou plus élevés les uns que les autres, on fut obligé, pour noter les chants de tous les tons sur les quatre lignes, d'attribuer telle ou telle ligne à telle ou telle note. C'est pourquoi la première ou la deuxième ligne inférieure était affectée tantôt à l'*ut* ou au *fa*, tantôt au *re* ou au *la*, et l'on mettait au commencement des lignes les lettres c, f; F, c; D, A; D, F, ou A, D; suivant le ton dans lequel on chantait. Ces changements avaient lieu même dans le courant d'une pièce de chant (1). Des lettres ainsi pla-

ducum mediolanens. confectum. Dominus Jounnes Weyssenburger Nuremberge impressit 1515. Nous signalons avec soin le titre, le lieu et la date de cette édition, dont un exemplaire est entre nos mains, parce qu'aucun auteur ne semble l'avoir connue. Forkel, ainsi que ceux qui l'ont copiée, tels que Lichtental, Becker et les auteurs du lexique universel, ne citent que l'édition de Vienne de 1509, dont il existe un exemplaire à la bibliothèque de Bois-le-Duc, et de Landshut avec la date de 1516 selon Walther, de 1518 selon Gesner, Valère André et Foppens.

(1) Voyez pl. VII, fig. 5, pl. VIII, IX et XI, fig. 1.

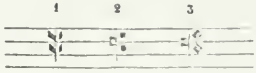
cées à la tête des lignes sont l'origine des clés de la musique moderne, et il est facile de démontrer que c'est l'altération, ainsi que la transformation des lettres C et F qui ont produit nos clés d'*ut* et de *fa*.

Examinons d'abord la transformation de la lettre C en clé d'*ut*. Dans les fragments de notation figurés aux pl. V, VI, VII, VIII, IX, X et XI, c'est-à-dire jusqu'au XII^e^ siècle, le C conserva à peu près toujours la même forme ; mais à partir de la fin du XII^e^ siècle, les deux extrémités prirent la forme de points carrés et la partie semi-circulaire se changea en un trait mince presque droit. Voyez le n° 1 de la fig. suivante :



Insensiblement le trait devint tout-à-fait droit et les points furent carrés ou en forme de losange, comme aux n^os^ 2 et 3. Quelquefois on ne mit point de trait ; voyez les n^os^ 4 et 5. Plus tard enfin on ajouta un trait qui fut prolongé, soit vers le haut, soit vers le bas, et les points restèrent carrés ou en forme de losange, comme aux n^os^ 6, 7 et 8. Cette avant-dernière forme est celle qui fut définitivement adoptée dans le chant ecclésiastique, et celle qui se trouve encore en usage aujourd'hui. Il en fut de même dans la musique profane jusqu'au XIV^e^ siècle, époque à laquelle la notation blanche ayant été substituée à la notation noire, les clés subirent la même transformation.

Passons à la lettre F qui est devenue notre clé de *fa*. Dès la dernière moitié du XII^e^ siècle, cette lettre subit

une première altération. La tête et le crochet du milieu prirent la forme de deux crochets arrondis unis ensemble. Voyez le spécimen de la pl. IX et celui de la pl. XI, fig. 2. Bientôt ces crochets furent remplacés par des points carrés. Voyez pl. XI, fig. 1. Plus tard ces points furent détachés du trait et isolés ; mais en même temps on ajouta à celui-ci deux autres points carrés qui furent placés à sa gauche. Voyez le n° 1 de la fig. suivante :

Vers la fin du XIV^e^ siècle, le trait n'était plus terminé que par un seul point à la partie supérieure. Voyez n^os^ 2 et 3. C'est la clé de *fa*, à peu près telle qu'elle est usitée encore aujourd'hui dans le plain-chant.

La même clé fut admise dans la notation carrée, noire et blanche de la musique profane ; et l'on voit facilement qu'il a fallu peu de modifications pour arriver à la forme de clé de *fa* adoptée dans la notation arrondie actuelle. Il ne serait pas plus difficile de démontrer comment la lettre G, qui ne fut employée que rarement comme clé avant le XIV^e^ siècle, devint notre clé de *sol* moderne.

Nous devons mentionner ici certaine amélioration qui a été très-utile pour faciliter la lecture de la musique, à l'époque surtout où s'était déjà introduit l'usage du changement de clés dans une pièce de chant ; c'est l'emploi du guidon ; ce signe, quoique généralement adopté seulement dans le XIII^e^ siècle, se rencontre néanmoins dans quelques livres de chant ecclésiastique d'une date beaucoup antérieure. Voyez le frag. du IX^e^ siècle de la pl. II *bis*.

IV. Traduction des neumes.

La traduction des neumes en notation moderne offre, selon nous, des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complètement satisfaisante. Cela se conçoit aisément, quand on se rappelle que les notations ont varié non seulement d'époque à époque, mais encore d'école à école, au point que le système d'un siècle ou d'une école était souvent inconnu et presqu'indéchiffrable pour tel autre. D'un autre côté, les auteurs de ce tems qui ont écrit sur la musique, ne donnent guère d'explication sur les neumes ; il n'existe pour ainsi dire point de documents où l'on trouve des renseignements utiles sur cette matière ardue. Qu'on se garde de croire cependant qu'un système complet de traduction, qui embrassât toutes les variétés de neumes, et qui établît le rapport des signes entr'eux, ne serait qu'une œuvre de patience et de pure curiosité. Un travail semblable, au contraire, serait de la plus grande importance, tant sous le point de vue historique que sous celui de la pratique du plain-chant. En ne le considérant même que sous ce dernier rapport, ne serait-ce pas en effet le moyen le plus certain de remonter à la source la plus pure du chant ecclésiastique et d'en élaguer la corruption qui n'a cessé de s'y glisser de siècle en siècle et surtout depuis le XIII^{e} ? Un pareil résultat doit donc être vivement désiré par tous les vrais amis de l'art.

Jetons un coup-d'œil sur ce qui a été fait dans ce but jusqu'ici. Le premier écrivain qui ait essayé de traduire

les neumes en notation moderne est *Jean Ludolp Walther*, dans son ouvrage intitulé: *Lexicum diplomaticum* (1).

Cette traduction reproduite par Forkel (2) ne comprend, comme le fait très-bien remarquer M. Fétis (3), qu'une variété de neumes, et elle est inexacte et insuffisante. Forkel (4) ajoute qu'elle n'est pas plus déchiffrable que l'original. Quant aux tableaux de neumes et de clés arrangés par Walther dans une espèce d'ordre systématique selon les siècles, cet auteur paraît s'être attaché presqu'exclusivement au genre de neumes usités en Allemagne.

Le père Martini a donné également la traduction de quelques fragments de neumes qu'il a reproduits dans son histoire de la musique ; mais il semble s'être laissé guider par l'analogie entre la mélodie ancienne et moderne de ces fragments plutôt que par un procédé basé sur un système raisonné.

L'abbé Gerbert nous apprend (5) qu'il avait rassemblé un grand nombre de documents propres à éclaircir sur cette matière obscure et qu'il allait les publier, lorsque l'incendie de son abbaye est venu détruire les fruits de ses longues et pénibles recherches. Il a pu

(1) Forkel (allgem gesch der mus. t. II, p. 180) parle d'un auteur nommé Nicol. Staphorst qui, dans son ouvrage intitulé : *Hist. eccl. hamb. diplom.*, t. III, p. 337, a donné la traduction d'un fragment de neumes ; mais cette traduction semble tout à fait inexacte.

(2) All. gesch. der mus. t. II, p. 518 et pl. II et III du même ouvrage.

(3) Résumé philosophique de la musique, p. CLXII.

(4) Allg. gesch. der mus. p. 180.

(5) Résumé philosophique de la musique, p. CLX.

néanmoins sauver quelques fragments intéressants qu'il a publiés à la suite de son histoire de la musique sacrée (1). Un des plus remarquables est le tableau de neumes que nous avons placé à la pl. XII, fig. 2, et qui contient à la fois les signes et les noms de 41 neumes, les seuls réguliers, selon l'auteur de ce tableau.

M. Fétis, à la suite d'une esquisse historique des neumes, a joint deux tableaux dans lesquels il a décomposé et réduit à leurs éléments primitifs plusieurs fragments de notation saxonne et lombarde. Le tableau relatif à la notation saxonne embrasse les signes usités aux IX^e^, X^e^, XI^e^ et XII^e^ siècles, et leur traduction se trouve placée en regard. C'est à l'aide du tableau des huit tons notés à la fois avec des neumes et avec les signes de notation dont Hucbald est l'inventeur (2) que M. Fétis est parvenu à former cette classification. Le tableau relatif à la notation lombarde contient la traduction et la classification des signes contenus dans un rouleau du IX^e^ siècle de la bibliothèque Barberine (3). M. Fétis ne fait pas connaître ce qui lui a servi de guide et de base dans ce travail (4).

Ces tableaux et les explications qui les accompagnent

(1) Tome II, pl. X et suiv.

(2) Ce tableau pl. A se trouve placé à la fin du *Commentaire des tons et du chant des psaumes.*

(3) Gerbert, de cantu et musica sacra, t. II, pl. XIII.

(4) L'abbé Gerbert, *Ibid.* t. II, p. 60, signale un manuscrit de l'abbaye du Mont-Cassin contenant un tableau où sont figurées les notes lombardes avec leur dénomination. Il ajoute qu'il en avait une copie, mais qu'elle a péri dans l'incendie de son abbaye avec d'autres matériaux sur le même sujet.

jettent un nouveau jour sur cette matière obscure, et ils seront utiles pour quiconque s'occupe de ces anciennes notations ; mais, on doit le dire aussi, ils ne complètent pas la lacune qui existait auparavant. Ils ne peuvent en effet servir à déchiffrer tous les neumes. L'on a besoin seulement de jeter la vue sur les tableaux de M. Fétis et de les comparer avec le fragment de la pl. XII, fig. 2, ainsi qu'avec la plupart des autres fragments placés à la suite de cette notice, pour se convaincre qu'ils sont insuffisants pour traduire avec succès ces divers genres de notations (1).

Il résulte de ce que nous venons d'exposer que les traductions et essais de système de traduction des neumes en notation moderne, donnés jusqu'ici par divers auteurs, sont incomplets et insuffisants. Nous avouons volontiers nous-même que le travail auquel nous nous sommes livré sur cette matière ne nous a pas encore conduit à un résultat assez satisfaisant pour oser le présenter comme un système complet et affranchi des défauts que nous avons signalés. Nous ne désespérons pas néanmoins de parvenir à vaincre un jour les difficultés qui nous ont empêché jusqu'ici d'atteindre le but auquel nous aspirons.

(1) Il a été découvert sur les feuillets de garde d'un manuscrit de la bibliothèque de Montpellier une prose en plain-chant noté dont l'écriture remonte à une époque antérieure au x^e^ siècle. M. Fétis se propose d'en publier la traduction en notation moderne, en l'accompagnant d'une dissertation dans laquelle il expliquera les éléments dont se composent les diverses notations qu'elle renferme, ainsi que la clé de toutes les notations analogues du moyen-âge. Cette publication, comme toutes celles du même auteur, sera accueillie avec avidité par tous les amis de l'art ; aussi attendrons-nous son apparition avec impatience.

V. Les neumes représentaient-ils des ornements ou agréments du chant ?

La question de savoir si les neumes servaient à représenter des ornements ou agréments du chant, ou bien s'ils n'exprimaient que des sons syllabiques soit séparés, soit liés, est un point historique sur lequel on n'est pas d'accord. Fidèle à sa thèse favorite qui consiste à regarder les ornements du chant comme introduits de l'Orient dans l'Occident à la suite des croisades, M. Fétis soutient (1) que les neumes « n'étaient point destinées à représenter des ornements du chant et qu'elles » n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée » d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou » plusieurs sons lents. »

L'abbé Baini ne partage point ce sentiment. Suivant lui, au contraire, il y avait, dans le chant ecclésiastique des premiers siècles qui ont suivi la réforme de St.-Grégoire, des nuances et des ornements qui donnaient à son exécution une délicatesse indicible ; et ces ornements nombreux, qu'on trouve mentionnés par divers écrivains anciens, étaient indiqués par la forme des notes. Il cite le *piano*, le *forte*, le *crescendo*, le *decrescendo*, le *trille*, le *gruppetto* et le *mordant* comme ceux dont on se servait le plus communément (2). Nous nous rangeons de l'opinion du savant auteur des *Mémoires sur Palestrina*, et nous nous

(1) Résumé philosophique de la musique, p. CLXIII.
(2) Voyez pièces justificatives, n° X.

appuyons, pour la soutenir, sur un passage de Hucbald qui ne nous paraît point susceptible de laisser du doute dans l'esprit. Le lecteur se rappellera avoir vu dans le premier traité de Hucbald (1) que cet auteur, après avoir démontré l'incertitude et l'ambiguité des neumes, après avoir proposé d'y substituer une notation par lettres, convient néanmoins qu'il était utile de les conserver en même tems, parce que ces notes désignaient dans le chant des nuances ou ornements tels que le *ritardendo*, le *trille*, etc.

Le passage du moine d'Angoulême que nous avons rapporté plus haut (2) ne nous semble pas moins formel lorsqu'il cite les *voces tremulas*, *vinnulas*, *collisibiles*, *secabiles*, comme toutes nuances qui ne pouvaient être exécutées par les chanteurs français à cause de la rudesse de leur voix (3). On peut ne pas être bien d'accord sur la nature des nuances ou ornements qu'indiquaient ces mots ; mais il est impossible, selon nous, de ne pas les considérer comme désignant des nuances ou ornements. Nul doute d'un autre côté que certains neumes représentaient ces nuances ; on en trouverait une nouvelle preuve, si elle était nécessaire, dans un passage du traité de musique d'Engelbert, où cet auteur cite le trille (*vox tremula*) comme étant représenté par le neume appelé *Quilisma* (4).

(1) 1re partie, p. 55.

(2) Introduction, p. 21.

(3) Voyez aussi pièces justificatives, n° III.

(4) Unisonus non est aliqua conjunctio vocum quia non habet arsim et thesim nec per consequens intervallum vel distantiam sed est vox

L'abbé Baini rapporte aussi que les chanteurs romains envoyés en France pour y corriger les antiphonaires et instruire les chanteurs français dans le chant grégorien ajoutèrent aux neumes certaines lettres initiales, pour désigner d'une manière plus précise les ornements du chant, et pour montrer par là que si les chanteurs français n'exécutaient pas le chant aussi bien que les chanteurs romains, cela provenait du défaut de leur organisation et non de leur instruction incomplète dont on accusait les maîtres romains. Le même auteur indique plusieurs manuscrits où l'on trouve des initiales ainsi ajoutées aux neumes. Il s'en rencontre aussi dans quelques manuscrits des bibliothèques d'où nous avons extrait les fragments placés à la suite de cet appendice, et notamment dans les specimen de la pl. I, fig. 2, pl. I *bis*, fig. 1, et pl. IV, fig. 1.

L'abbé Gerbert a publié (1) une lettre de Notker Balbulus, moine de St.-Gal au X^e^ siècle, dans laquelle cet écrivain explique la signification de ces initiales; mais ces explications sont bien vagues et ne concordent nullement avec les ornements de chant que nous avons

tremula, sicut est sonus flatus tuba vel cornu et designatur in libris per neumam, quæ vocatur *Quilisma* (1).—*Apud Gerb. script.*, t. II, p. 319. —Quoique, dans ce passage, *vox tremula* signifie un son émis par la voix avec une vibration analogue à celle du son du cor ou de la trompette, il n'est pas moins certain que son véritable sens soit trille. Il serait possible qu'au tems d'Engelbert (XIII^e^ siècle) *vox tremula* ne fût plus qu'une espèce de chevrottement; mais dans les beaux jours de la bonne exécution du plain-chant, le trille seul était admis et le chevrottement sévèrement prohibé. Voyez pièces justificatives, n° X, note 1.

(1) Script., t. I, p. 95.

(1) Voyez la forme du neume appelé *Quilisma* dans le tableau placé à la pl. XII, fig. 2.

cités plus haut. C'est que malheureusement il en a été de ces initiales comme des neumes ; parmi les musiciens, les uns leur donnaient une signification, les autres une autre (1).

Quoi qu'il en soit, l'emploi de ces initiales ajoutées aux neumes pour faciliter la mémoire des chanteurs nous semble une nouvelle preuve que, parmi les neumes, il y en avait qui représentaient des nuances et ornements du chant.

(1) Solent autem nonnulli neumas illas quibusdam notis resarcire, per quas cantorem videntur non docere, sed duplicato errore impedire. Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notæ suprascriptæ non minorem prætendunt dubitationem, præsertim cum per eas multæ dictiones diversarum significationem incipiant, ideoque ignoretur quid significent. Sed et si eis tribuatur aliqua certa significatio, non tamen per hoc extirpatur omnis dubitatio, dum cantor adhuc manet incertus de modo intentionis et remissionis, siquidem *c* diversarum dictionum principium est, veluti *cito*, *caute*, *clamose* : similiter *l* ut *lxvia*, *leniter*, *lascive*, *lugubriter* : simili modo *s* quemadmodum *sursum*, *suaviter*, *subito*, *sustenta*, *similiter*, etc. — Joan. Cotton. musica, apud Gerb. script., t. II, p. 259.

fig 1

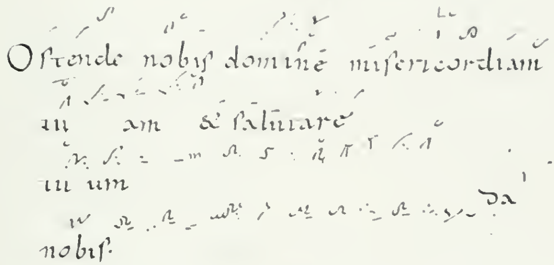


fig 2. IX e Siècle

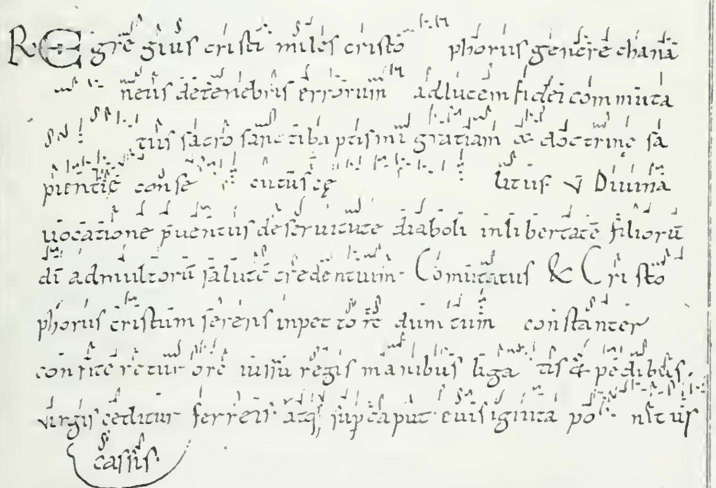


fig 1 IX^e Siècle

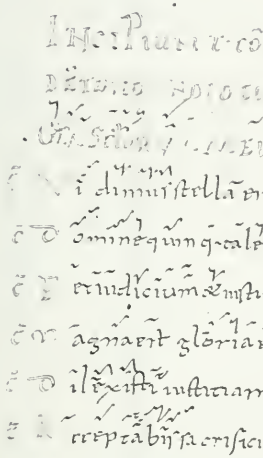


fig 2 IX^e Siècle .

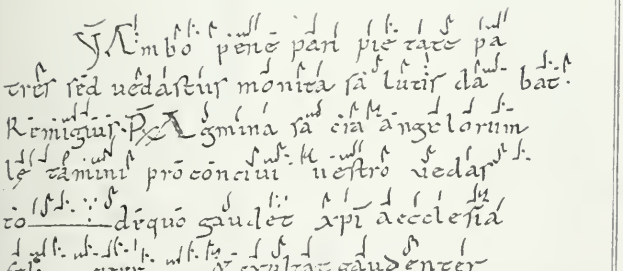


PLANCHE II.

Fig 1 IX^e Siècle.

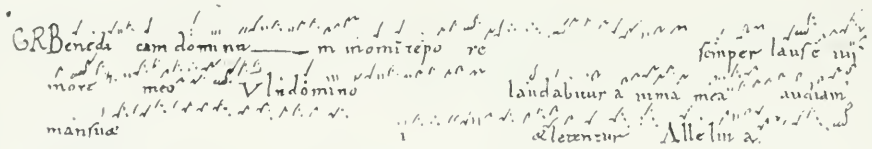
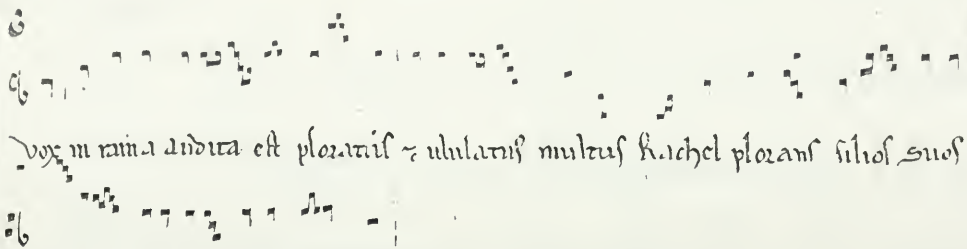


Fig 2 X^e Siecle



EC.

PLANCHE II bis

Fin du IX^e ou Commencement du X^e Siècle

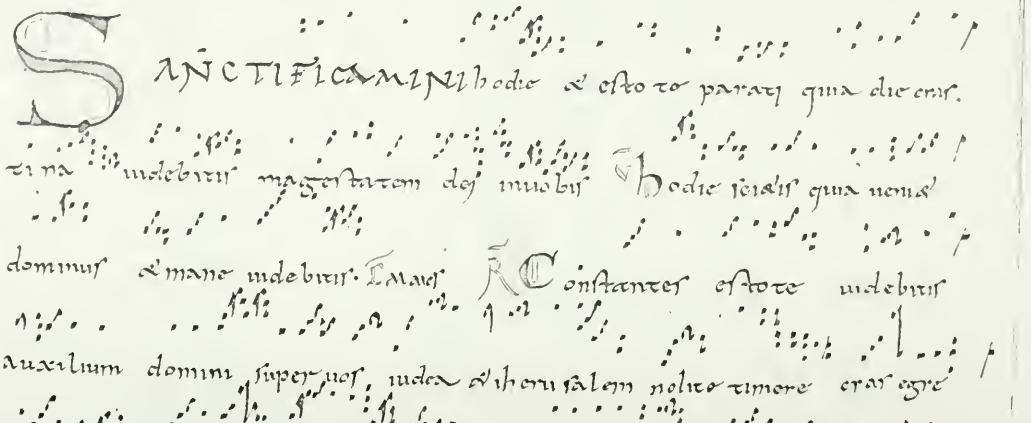


Fig. 1 X^e Siècle

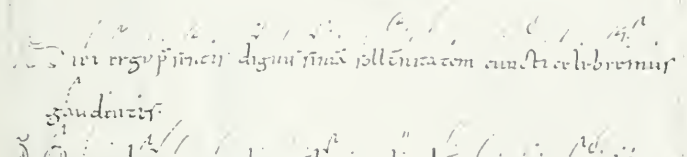


Fig. 2 XI^e Siècle

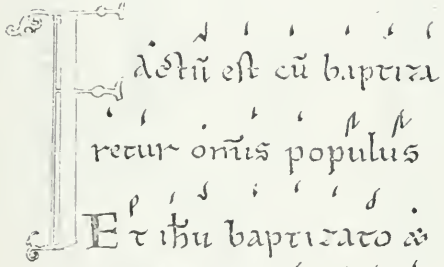
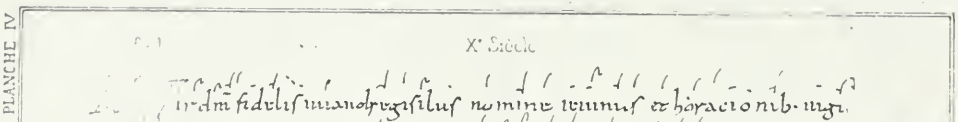
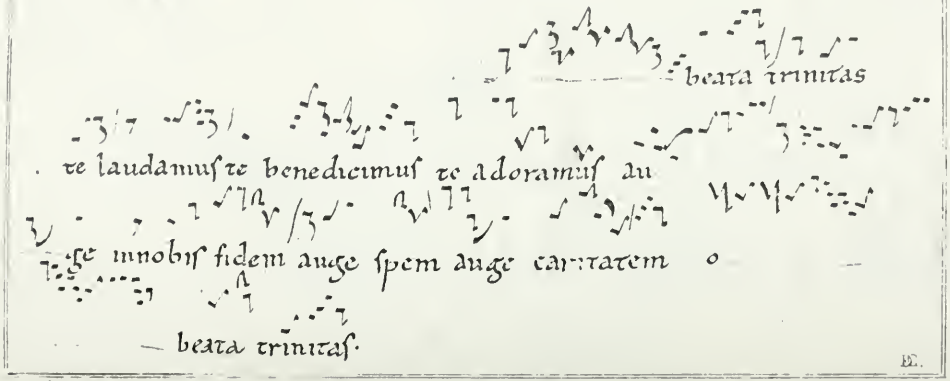


PLANCHE IV

X^e Siècle



X^e Siècle



BE.

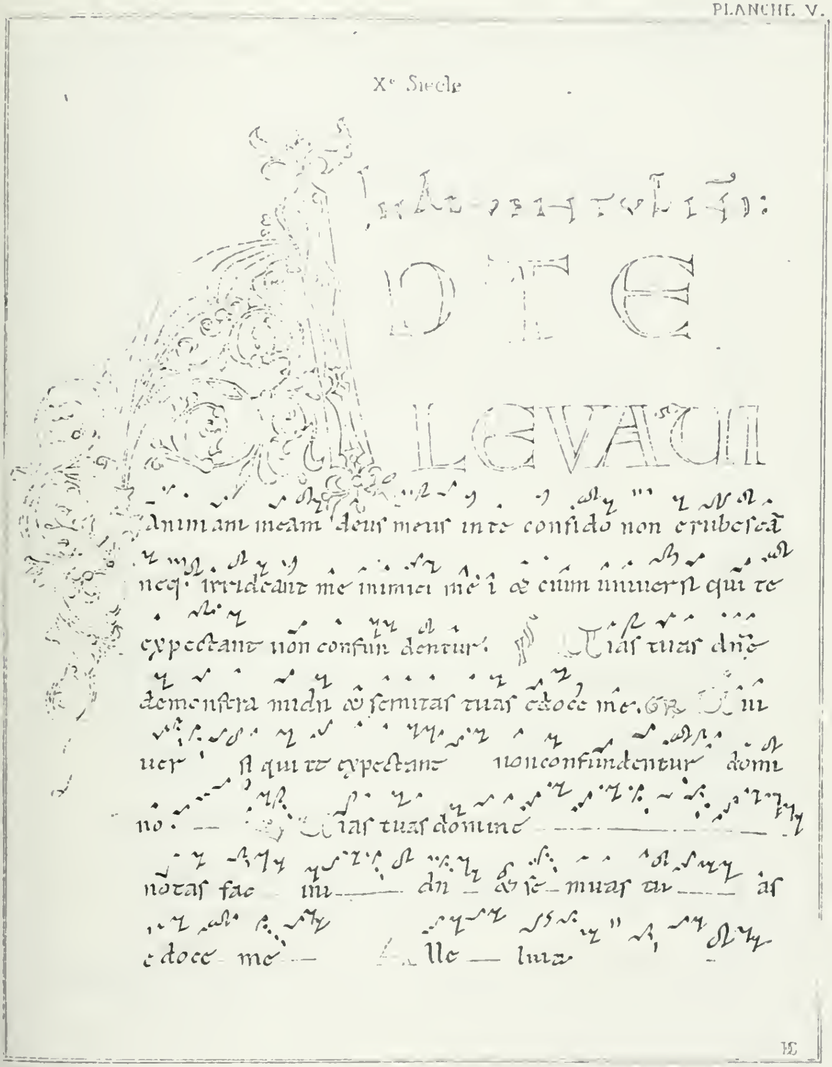

Xe Siecle
AD TE LEVAVI

fig 1 XI^e Siècle

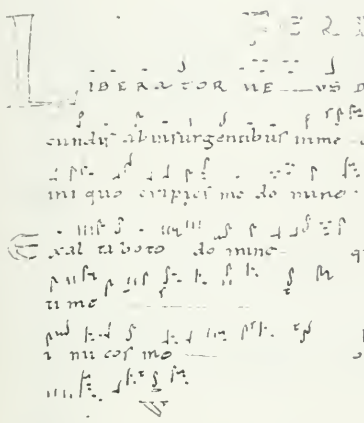
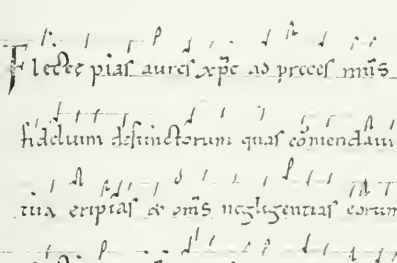


fig 2 du IX^e Siècle



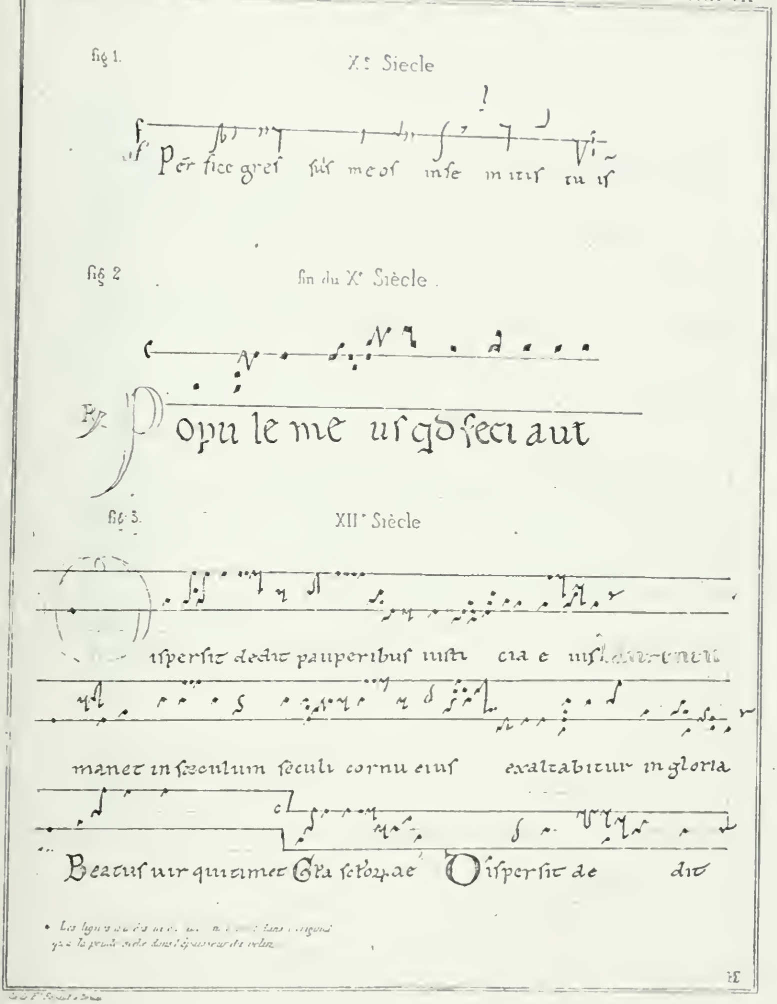
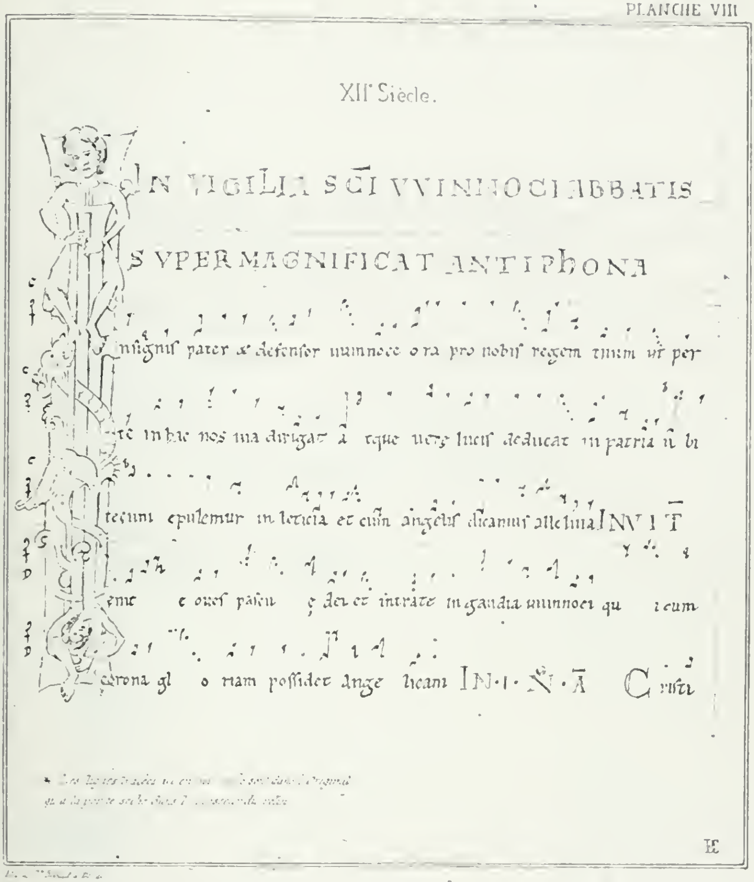
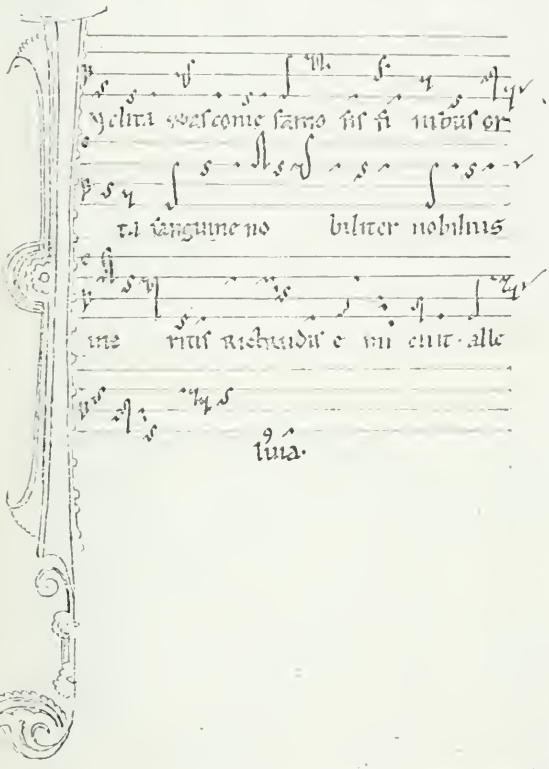


fig 1.
Xe Siecle
Per fice gres suis meos inse mitis tu is
fig 2
fin du Xe Siècle
Popule me us qd feci aut
fig 3.
XIIe Siècle
ispersit dedit pauperibus iusti cia e ius
manet in sæculum seculi cornu eius exaltabitur in gloria
Beatus uir qui timet Gra scrorum ae Dispersit de dit


XII° Siècle.
IN VIGILIA SCI VVINNOCI ABBATIS
SVPER MAGNIFICAT ANTIPHONA
insignis pater et defensor uuinnoce ora pro nobis regem tuum ut per
te in hac nos uia dirigat atque uere lucis deducat in patria ubi
tecum epulemur in leticia et cum angelis dicamus alleluia IN V I T
enit e oues pascu e dei et intrate in gaudia uuinnoci qu i cum
corona gl o riam possidet Ange licam IN·I·N·A C risti

XIII^e Siècle.



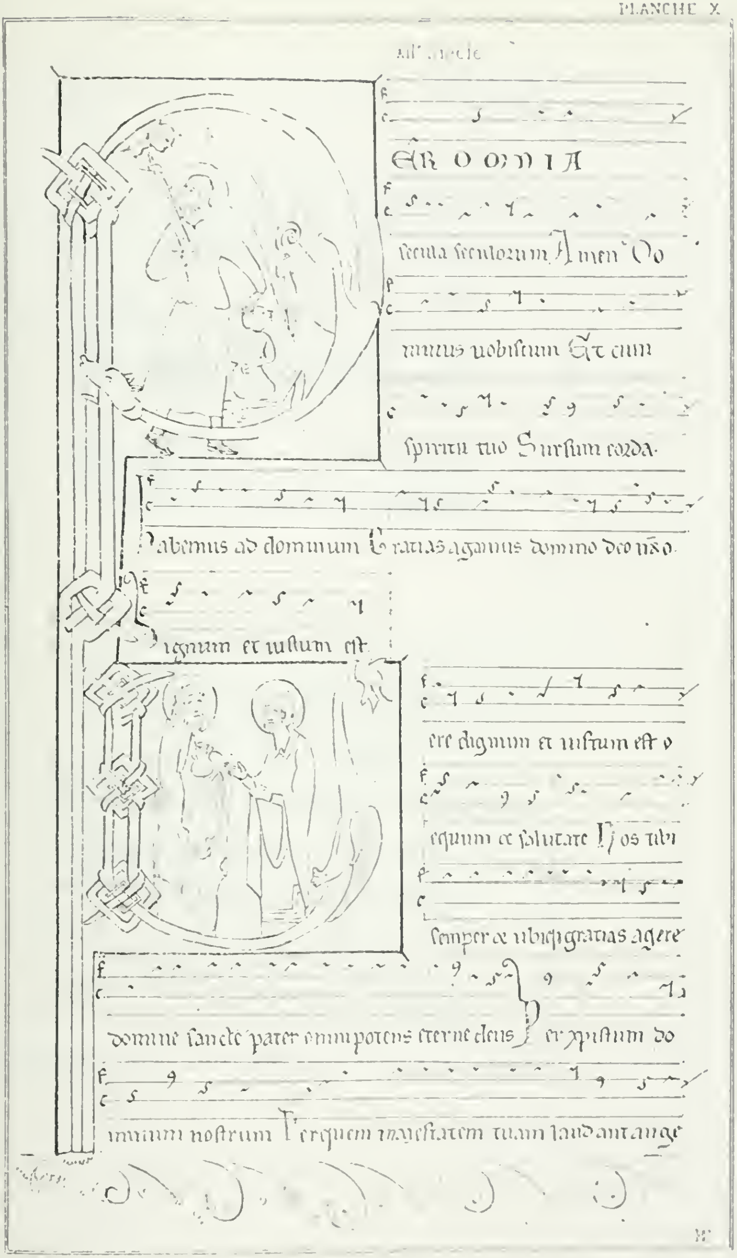

ER OMNIA
secula seculorum Amen Do
minus vobiscum Et cum
spiritu tuo Sursum corda.
abemus ad dominum Gratias agamus domino deo nro.
ignum et iustum est.
ere dignum et iustum est o
equum et salutare Nos tibi
semper et ubique gratias agere
domine sancte pater omnipotens eterne deus per xpistum do
minum nostrum Per quem maiestatem tuam laudant ange

fig 1 XII^e Siècle

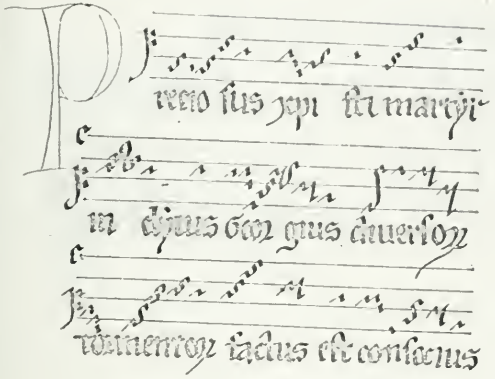


fig 2 XIII^e Siècle.

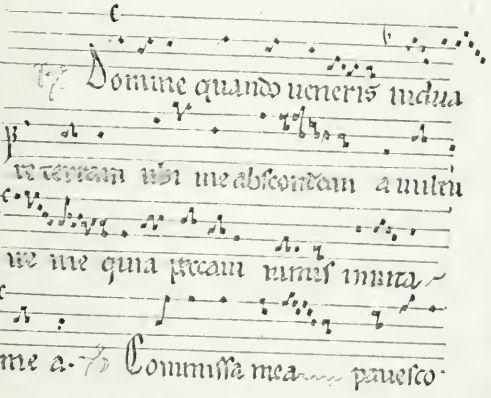


fig 1 XVI.e Siècle.

De Tono peregrino

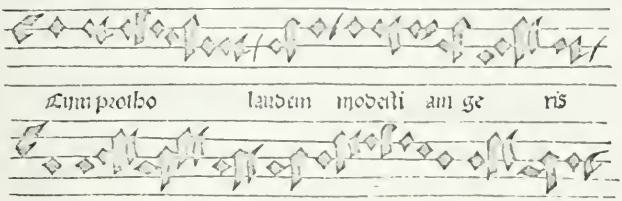


fig 1 X.e Siècle

Scandicus · & salic. clinacus toreut. anc.

Pentafon. sphycus · gnomo · pœonc. orisens.

Virgula · cesalic. clinis. quilisma · podatus.

Pandula · pinnosa · gutturalis · tranca · cemr.

Prostam · baromenon · trigon · tetraduls. ygon.

Pentadicon · & trigonicus · & sauicul. oriy.

Bisticus · & gradicus · trigicon · diatm. cyon.

Ypodic. centon · agradat. atticus · asthis.

Et pressus minor · & maior · ñ pluribꝰ uocr.

Neumay signis · erras qui plura refingis.

FC

III

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Section 1. — Instruments à cordes.

CHAPITRE Ier. INSTRUMENTS A CORDES JOUÉS PAR FROTTEMENT.

I. Violon et Violoncelle (1).

Quelques historiens ont essayé de donner au violon une origine orientale antique, mais leurs efforts n'ont pas été couronnés de succès ; car il est reconnu aujourd'hui que les monuments sur lesquels ils se basaient pour soutenir leur opinion n'ont point le caractère d'authenticité qu'ils leur avaient attribué.

(1) Une histoire complète des instruments de musique au moyen-âge ne peut trouver place ici ; elle dépasserait les limites dans lesquelles nous devons nous tenir. Le lecteur ne trouvera donc que des notions succintes sur cette matière et principalement sur les instruments en usage du VIIIe au XIIe siècle, dont les figures sont reproduites à la suite de cet appendice.

Nous avons dit plus haut (1) que les instruments à cordes joués par frottement, et spécialement l'archet, sont d'origine occidentale. Le monument le plus ancien de ce genre est l'instrument qui, sous le nom de *Lyra*, se trouve représenté parmi les dessins d'un manuscrit de la fin du VIII^e^ ou du commencement du IX^e^ siècle autrefois à l'abbaye de St.-Blaise. L'abbé Gerbert en a reproduit la figure dans le 2^e^ volume de son histoire de la musique sacrée, et on la trouvera placée à la fin de cet appendice, pl. I, n° 1. Cet instrument, qui a la forme d'une mandoline sans échancrures sur les côtés pour laisser passage à l'archet, n'est monté que d'une seule corde attachée d'un côté à un cordier semblable à celui de nos anciennes violes, et tenue de l'autre côté en dessous du manche, après avoir passé par un trou rond pratiqué au bout de celui-ci. Deux ouies en forme de demi-cercles sont pratiquées dans la table vers le milieu, et entre ces deux ouies est placé un chevalet, sur lequel repose la corde. C'est évidemment, comme on le voit, l'origine grossière, mais primitive, de notre violon.

Un fragment de sculpture de l'église de St.-Emilion du X^e^ siècle figuré à la pl. I, n° 6, représente un instrument à archet d'une forme semblable, mais tellement dégradé qu'il n'est plus possible d'apercevoir le nombre de cordes dont l'instrument était surmonté. Il n'en est pas de même du corbeau ou modillon sculpté du XI^e^ siècle de l'église St.-Georges de Boscherville qui est dessiné à la pl. I, n° 2. Cette curieuse sculpture est assez

(1) Introduction IX, p. 55.

bien conservée pour qu'on puisse voir que l'instrument, qui s'y trouve figuré, a quatre cordes qui paraissent attachées à une espèce de cheviller. On y remarque en outre que le personnage, qui joue de l'instrument, chante en même tems (ce qui indique que cet instrument servait à accompagner le chant), et que l'artiste le tient sous le menton, appuyé sur la poitrine, à la manière actuelle. On n'y voit point d'ouies, sans doute par oubli du sculpteur; mais ce qui doit fixer notre attention, c'est le nombre de cordes dont il est surmonté. Tant que l'instrument n'avait qu'une seule corde, sa forme était peu importante. Qu'elle fût carrée, conique ou ovale, cela était indifférent, puisque cela n'apportait aucun obstacle au mouvement de l'archet sur la corde. Il n'en était pas de même, dès que le nombre de cordes était augmenté et porté à trois ou quatre, comme dans l'instrument de la pl. I, n° 2. L'instrument conservant sa forme sans échancrures sur les côtés, il était impossible que l'artiste jouât sur moins de deux ou trois cordes à la fois; ce qui nous conduit naturellement à tirer cette conséquence, qu'on exécutait sur cet instrument quelques accords de deux ou trois sons. C'étaient sans doute des accords dans le genre de ceux décrits par Hucbald et appelés *Organum* ou *Diaphonie*.

Le n° 3 de la pl. I, tiré d'un manuscrit anglo-saxon du commencement du XI^e^ siècle de la bibliothèque cottonienne, représente un musicien jouant d'un instrument à archet de la même forme que le précédent et monté également de quatre cordes. Sa table est en outre percée de deux ouies qui se trouvent placées près du cordier.

Cette forme, semblable à la mandoline, n'était point du reste la seule qui fût en usage à la même époque. Le chapiteau sculpté du XI^e^ siècle de l'église de Bocherville, dont nous avons déjà signalé toute l'importance pour l'histoire de l'art, et dont on trouvera le dessin pl. III, n° 8, représente une suite de personnages jouant de divers instruments de musique. Le premier de ces personnages, qui n'est pas le moins intéressant, joue d'un instrument à cordes et à archet, qui diffère de ceux dont nous avons déjà parlé, par une dimension légèrement plus grande, par le nombre d'ouies pratiquées à la table, par les échancrures qui se trouvent sur les côtés pour donner plus libre passage à l'archet, et par la manière surtout dont le musicien le tient. Au bout du manche il n'existe pas de cheviller, mais un simple trou comme aux instruments de la pl. I, n^os^ 1 et 6. La figure de cet instrument est une des plus curieuses et des plus intéressantes pour l'histoire des instruments de musique, car c'est elle qui nous montre l'origine du violoncelle, origine incertaine jusqu'à la découverte de ce précieux monument.

Dès le XII^e^ siècle, la forme conique fut abandonnée et remplacée par la forme ovale. Tels sont au moins la plupart des instruments à archet que l'on rencontre parmi les peintures et monuments des XII^e^ et XIII^e^ siècles. L'instrument qui se trouve entre les mains du huitième personnage du chapiteau du XI^e^ siècle de Bocherville, ceux placés sous les n^os^ 4 et 5 de la pl. I, et tirés, le premier d'un manuscrit du XIII^e^ siècle, le second d'un manuscrit du XII^e^, ont tous cette forme. Un des person-

nage du dessin, qui sert de frontispice à cet ouvrage et qui est tiré du manuscrit n° 50 de la bibliothèque de Douai, joue d'un instrument de forme semblable. Il en est de même des instruments placés entre les mains des musiciens n°s 1 et 2 de la pl. V. Le premier est tiré du manuscrit que nous venons de citer et le deuxième du manuscrit n° 14 de la même bibliothèque. Le n° 3 de la même pl. qui provient d'un bois doré du XV^e^ siècle (1), présente une forme aussi singulière que curieuse pour cette époque.

Quant aux noms donnés aux instruments à archet de ces diverses époques, ils nous sont pour ainsi dire totalement inconnus. Le nom de *Lyra* placé, dans le manuscrit de St.-Blaise dont nous avons parlé, au-dessus de l'instrument de la pl. I, n° 1, ne peut être regardé comme le nom véritable et spécial de cet instrument. Peut-être *Lyra*, qui était le nom générique sous lequel les Grecs et les Romains classaient tous les instruments à cordes, a-t-il été trouvé suffisant par le copiste pour remplacer le nom lui-même qui ne pouvait se latiniser.

Le mot *Rota, Rotta* ou *Rocta*, en français *Rote*, est fréquemment employé par les poètes et romanciers du moyen-âge pour désigner quelqu'instrument de musique (2). Plusieurs auteurs sont d'avis que ce nom était donné à la vielle de nos jours. N'est-ce pas une erreur ?

(1) M. Du Sommerard, les arts et monuments au moyen-âge.

(2) Quæ autem titulo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiæ sunt; quia per psalterium, seu per *Rotam* quia potentior ipse erat, pneumatu inventa dulciora sunt, etc. — Eckehard. jun., de Cas. S. Gall. cap. III.

Ce nom n'a-t-il pas appartenu plutôt à quelqu'instrument à archet? Nous sommes disposé à le croire; et cette opinion nous est suggérée d'abord par l'étymologie même du mot. En effet, *Rota* ou *Rotta* ne dérive pas de *Rotare*, comme on l'a cru, mais bien de *Chrotta*, mot de la langue du nord, qui signifiait instrument à archet (1) et dont a supprimé le signe d'aspiration *ch*, comme on l'a fait dans tous les noms qui avaient la même origine (2). Nul doute du reste que le nom de *Rote*, aussi bien que l'instrument auquel il s'appliquait, était d'origine barbare; Notker nous l'apprend positivement (3).

Un passage de Constantin l'africain, écrivain du XI^e^ siècle, nous montre que le nom de vielle, *Vidula* ou *Vitula*, était déjà employé à cette époque pour désigner un instrument de musique (4), et il n'y a pas de doute sur le genre d'instrument auquel ce nom s'appliquait. Roquefort (5) a prouvé d'une manière incontestable que le mot vielle, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, signifiait instrument à archet.

(1) Voyez l'introduction, p. 31.

(2) Aug. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*, note de la 2^e^ édition et appendice.

(3) Secundum est quod antiquum psalterium instrumentum decacordum utique erat, in hac videlicet deltæ litteræ figuræ multipliciter mysticæ. Sed postquam illud symphoniaci quidam et ludicratores, ut quidam ait, ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suæ habilem fecerant et plures chordas annectentes et *nomine barbarico Rottam* appellentes, mysticam illam trinitatis formam transmutando. — Notkerus, in symbolum Athanasii, apud Schilterum V^o^ Rotta.

(4) Ante infirmum dulcis sonitus fiat de musicorum generibus sicut campanula, *Vidula*, *Rota* et similibus. — De morborum curatione, lib. I.

(5) De la poésie aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, p. 107.

Si on objectait que *Rota* ne servait point à désigner un instrument à archet, puisque, dans le même passage de Constantin l'africain, *Vidula* avait cette signification, on ferait observer qu'à cette époque, comme aujourd'hui, les instruments de la même famille recevaient des noms différents selon leur grandeur, le nombre de cordes dont ils étaient montés ou suivant d'autres modifications. On trouve en effet dans le traité de Jérôme de Moravie, écrivain du XIIIe siècle, que la *Rubebe* ou *Rebec*, instrument à archet qui se jouait comme notre violon, était monté de trois cordes seulement, tandis que la *Vielle*, qui était également un instrument à archet se jouant de la même manière, en avait quatre, cinq ou six. Cet auteur ne parle pas à la vérité de la rote, mais il ne fait pas davantage mention de l'instrument à archet qui se jouait à la manière de notre violoncelle et qui était pourtant déjà en usage dès le XIe siècle. Le nom de *rote* s'appliquait-il à cet instrument? C'est l'opinion de M. Bottée de Toulmon (1). Quoi qu'il en soit, toujours est-il que, de ce que Constantin parle de la *Rote* et de la *Vielle* comme de deux instruments différents, on ne saurait induire que la *Rote* n'était point un instrument à archet.

Un autre document, qui vient corroborer notre opinion à cet égard, se trouve dans un manuscrit du XIIIe siècle contenant le traité d'Alain de Lille (*de Planctu naturæ*) et appartenant à M. le baron de Reifenberg. Voici la note qu'on lit en marge d'une pièce de vers sur les effets de la musique et qui est écrite par un glos-

(1) Annuaire historique 1838, p. 188.

sateur flamand-brabançon de la même époque : « Lira « *Vioel*. Lira est quoddam genus cytharæ vel sitola, » alioquin de *Roet*. Hoc instrumentum est multum vol- » gare. » M. de Reifenberg (1) ajoute : « La figure mon- » tre qu'on jouait de cette *Rote*, comme on disait en fran- » çais, au moyen d'un style ou pecten. » On voit, d'après cela, que *Rote* et *Viole* étaient la même chose. Si l'on opposait qu'il résulte de la note de M. de Reifenberg que le nom de *Rote* n'était pas donné à un instrument à archet, mais à un instrument à cordes pincées, l'objection n'aurait point grande valeur, selon nous, puisque le même instrument est appelé à la fois *Rote* et *Viole* ou *Vioel*, comme on disait en flamand. Or, personne ne mettra en doute la signification du mot *Viole*.

Si de tout ce que nous venons de dire, il ne résulte pas d'une manière évidente que la *Rote* était un instrument à archet, il nous semble cependant qu'il y a des raisons d'admettre cette opinion et de croire même que c'était le nom primitif donné à ce genre d'instrument.

II. Vielle.

Le monument le plus ancien connu d'un instrument dont les cordes étaient mises en vibration par frottement au moyen d'une roue, est l'instrument appelé *Organistrum* qui se trouve dans le manuscrit de la fin du VIII^e^ siècle de l'abbaye de Saint-Blaise, cité précédemment. Nous l'avons reproduit à la pl. II, n° I. La table de cet

(1) Lettre à M. Fétis sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique.

instrument, qui représente à peu près la forme d'une guitare moderne, est percée de deux ouïes qui sont de simples trous pratiqués dans la partie de la table la plus rapprochée du manche. Au milieu de l'autre partie, se trouvent: 1° le chevalet, sur lequel reposent les cordes; 2° la petite roue, qui est gouvernée par une manivelle attachée au corps de l'instrument du côté opposé au manche. *L'Organistrum* est monté de trois cordes, tenues d'un côté à un cordier et de l'autre à un cheviller. Le long du manche sont appliqués huit silets mobiles, qui se relevaient ou s'abaissaient au gré de l'instrumentiste, et formaient comme autant de touches destinées à varier les sons. Une lettre alphabétique, placée à côté de chaque touche ou silet mobile, marque la distinction des sons. Cette indication de lettres correspond parfaitement avec l'explication relative à cet instrument donnée par Odon de Cluny (1), écrivain du X^e^ siècle, et avec une autre d'un auteur anonyme d'une époque un peu postérieure (2).

(1) Quomodo organistrum construatur. — In primis a capite juxta primum plectrum, infra usque ad aliud plectrum, quod ponitur post rotulum, per duos passus metire, et in primo passu pone C. Secundus finit. A C ad finem metire per tria et quartus retro reddit G. a G ad finem per tres, et quartus retro pone D. a D. ad finem per III. et in primo passu pone a. de a ad finem pone III et in primo retro pone E. Et ab E. ad finem per II in primo passu pone z. Item a C. ad finem per II et II retro pone F. ab F ad finem per III. in primo passu pone b. — Apud Gerbert script., t. I, p. 303.

(2) Mensura organistri. — A C novem passus usque ad sustentationem chordæ facias. Item a D. novem passus. Item a C. quatuor passus. Item a C. tres passus. Item ab F. quatuor passus, primus passus terminat in ♭ molle. Item ab E. tres passus, primus passus terminat in z; quod si adhuc c. acutam quæ diapason cum C. sonat, ponere volueris, quatuor passibus a G. usque in finem dimensis c. supradictam reperies. — Apud Gerb. script., t. II, p. 286.

Le même instrument se trouve figuré parmi ceux du chapiteau de Bocherville (Voy. pl. III, n° 8) avec cette seule différence, que celui-ci, au lieu de deux ouïes, en a quatre, distribuées aux quatre coins de la table. Cette sculpture nous montre en outre de quelle manière on jouait de cet instrument, et c'est ce qui la rend surtout intéressante. On y voit en effet l'instrument placé en travers sur les genoux de deux musiciens, dont l'un faisait mouvoir les touches ou silets et l'autre la manivelle. Une seule main du personnage qui tourne la manivelle étant employée à ce travail, l'autre sert à maintenir l'instrument en respect.

Deux antiquaires qui ont étudié ce chapiteau, M. Hypolite Langlois, de Rouen, et M. Douce, de Londres, pensent que cet instrument est la Rote. M. Achille Deville (1), qui rapporte l'opinion de ces savants, élève quelque doute à cet égard ; et d'après ce que nous avons dit de la Rote dans le précédent paragraphe, l'opinion de ce dernier ne paraîtra pas dénuée de fondement.

Les conséquences que nous avons tirées de la forme primitive des instruments à archet par rapport aux notions d'harmonie qu'on a pu avoir à cette époque acquièrent bien plus de force encore de la forme de l'*Organistrum*, qui était telle, qu'on ne pouvait jouer de cet instrument sans faire entendre plusieurs sons à la fois. Il est facile en effet de voir que la manivelle, qui servait à gouverner la roue, faisait résonner les trois cordes à la

(1) Essai historique et descriptif sur l'église et l'abbaye de St.-Georges de Bocherville, près Rouen. Rouen, 1827.

fois et que chaque touche ou silet portait nécessairement aussi sur les trois mêmes cordes. Or, il n'est pas vraisemblable que ces trois cordes étaient montées à l'unisson; il y a plus de probabilité qu'elles étaient accordées de manière à faire entendre la quinte, la quarte et l'octave, suivant le mode décrit par Hucbald (1). Ce qui au surplus ne peut laisser aucun doute, selon nous, que l'*Organistrum* servait à exécuter de semblables accords, c'est l'étymologie même de son nom. Le mot *Organistrum* est évidemment composé d'*Organum* et d'*Instrumentum*; et l'on sait qu'*Organum* est précisément le nom que l'on donnait à des accords formés d'aggrégations de quartes, de quintes et d'octaves.

On reconnaît facilement que c'est l'*Organistrum* qui a donné naissance à la vielle de nos jours. Mais il serait difficile de déterminer à quelle époque cet instrument a changé de nom et de forme. Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, on l'appelait *Symphonie*, *Chifonie* ou *Cyfonie*, et c'était l'instrument des aveugles (2). Le nom de vielle, qu'il con-

(1) *Manuel de musique*, chap. XIII, XIV et XV, p. 70 et suiv. — *Commentaire du manuel de l'art musical*, 2^e^ partie, p. 82 et suiv.

(2) Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam quæ minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi cæci. Hæc sonum reddit, dum una manu revolvitur rota parvula thure linita, et per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, pro ut in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotæ, varietas harmonia dulcis amænaque resultat. — Gerson, tractatus de canticis, Opera omnia, t. III, p. 628.

Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant
Qui une chiffonie va a son col portant,
Et li deus menestrers se vont appareillant,
Tous deus devant li roy se vont Chiphoniant,
Et que vous semble, dit-il, sont-ils bien soulfisant?
. . . . . ne vous iray celant,

serve encore aujourd'hui, ne semble lui avoir été donné que vers la fin du XVI^e^ ou au commencement du XVII^e^ siècle, époque vers laquelle cet instrument fut cultivé par une classe de musiciens plus relevée. On ignore à quel moment on lui donna une forme assez commode pour qu'il put être joué par une seule personne. La fig. n° 2, pl. II, tirée d'un dessin de Raphaël, nous montre la forme qu'elle avait à la fin du XV^e^ siècle.

CHAPITRE II^e^. INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

I. Monocorde.

De tous les instruments de musique, le monocorde est celui dont il est le plus souvent question dans les traités de musique du moyen-âge. Il n'en est peut-être pas, d'un autre côté, dont il existe des dessins aussi anciens. Celui que nous avons reproduit à la pl. I, n° 8, a été tiré, par l'abbé Gerbert, d'un manuscrit du VIII^e^ siècle, de l'abbaye de St.-Blaise. Ce monocorde est composé d'une petite boîte carrée oblongue, sur la table

> Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
> Ne vont tels instruments fors aveugles portant,
> Ainsi vont les avengles et li povres truant,
> De si fors instruments li bourgeois esbattant,
> En l'appella de la un instrument truant,
> Car il vont d'huis en huis leur instrument portant.
> Et demandant leur pain, rien ne vont refusant, etc.

— Chronique manuscrite de Bertrand Dugueselin, Ducange, V° *Symphonia*.

de laquelle sont fixés à chaque extrémité deux demi-cercles qui étaient vraisemblablement en métal. Sur ces demi-cercles est tendue une corde, dont l'un des bouts est attaché à l'instrument d'une manière fixe, et l'autre à une petite cheville afin de pouvoir l'accorder à tous les tons.

L'échelle des sons était divisée sur la table du monocorde, et il est probable qu'on plaçait un chevalet mobile à l'endroit de la division du son qu'on voulait faire résonner.

Cet instrument était trop simple pour qu'il pût offrir des ressources au musicien pratique; aussi était-il employé presque exclusivement par les théoriciens dans leurs recherches spéculatives sur l'art. Plus tard, cependant, il fut appliqué à l'enseignement du chant pour imprimer dans la mémoire l'intonation des sons. Il paraît que ce fut Gui d'Arezzo qui lui donna cet usage pratique, en y adaptant un chevalet mobile, qui put facilement remplir les nouvelles fonctions auxquelles il était destiné.

II. Harpe.

La présence de harpes parmi les sculptures des monuments de l'Egypte atteste l'antiquité de l'origine de cet instrument. Il est étonnant qu'il ne s'en rencontre pas sur les monuments de la Grèce et que les auteurs grecs n'en fassent pas mention ; car c'est chez les Egyptiens que les Grecs ont puisé en grande partie les principes des sciences et des arts. Les Romains ne nous ont laissé également aucun indice de harpe. Ce n'est

qu'au moyen-âge qu'on la voit reparaître de nouveau, soit qu'elle fût l'instrument des bardes gaulois et qu'elle ait été inventée par les Celtes, comme le pensent quelques historiens, soit qu'elle ait été introduite dans l'Occident par les peuples du nord.

La harpe la plus ancienne parvenue jusqu'à nous est celle qui se trouve représentée dans le manuscrit si intéressant de St.-Blaise que nous avons déjà cité ; on en trouvera la figure pl. IV, n° 2. Cet instrument, monté de douze cordes et percé de deux ouïes, est remarquable par sa simplicité et l'élégance de sa forme. L'inscription suivante : *Cythara anglica*, placée au-dessus de l'instrument, indique qu'alors déjà la harpe était l'instrument favori des Anglo-Saxons.

Le dixième personnage du chapiteau de Bocherville (pl. III, n° 8) tient en main une harpe à sept cordes qui n'a pas d'ouïe, mais qui est intéressante par la manière dont le musicien est occupé à l'accorder. Celle du XII^e^ siècle, pl. IV, n° 4, montée de neuf cordes, est d'une forme un peu lourde, mais gracieuse.

Une autre de la même époque est entre les mains du roi David figuré sur le dessin qui sert de frontispice à cet ouvrage (1).

III. Lyre et instruments analogues.

La lyre est l'instrument qu'on trouve le plus répandu

(1) Au moyen-âge on a presque toujours représenté David une harpe à la main. Etait-ce véritablement l'instrument dont il se servait ? Ou bien ne sont-ce pas plutôt les artistes de cette époque qui lui attribuent cet instrument comme le plus noble et le plus remarquable de leur tems?

sur les monuments grecs et romains ; c'est aussi celui dont la forme était la plus variée et l'usage le plus propagé. Il est probable que la pratique s'en est perpétuée à travers les premiers siècles du christianisme ; car on le voit encore avec sa forme antique, parmi les monuments des IX^e^, X^e^ et XI^e^ siècles. Le premier personnage du groupe pl. I, n° 7, tient dans la main gauche une lyre à quatre cordes ; l'autre main est munie d'un *Plectron* ou petit bâton avec lequel le musicien frappe les cordes de sa lyre. Ce groupe du IX^e^ siècle est tiré du manuscrit de la bibliothèque cottonnienne, marqué Cléopâtre. C. 8 (1).

Une autre lyre à huit cordes, provenant d'un manuscrit du commencement du XI^e^ siècle de la même bibliothèque, marqué Tibérius. C. 6 (2), et reproduite pl. III, n° 1, a conservé tout-à-fait la forme et le caractère greco-romain. Mais dès le siècle suivant, cette forme est abandonnée pour prendre un caractère nouveau ; voyez pl. III, n° 3. Au XIII^e^ siècle, la lyre se conforme au goût architectural de l'époque et se décore du style ogival. Voyez pl. III, n° 2.

Les peuples germaniques se servaient aussi de la lyre; mais ils y avaient déjà apporté quelques modifications vers la fin du VIII^e^ siècle, comme l'attestent les instruments placés pl. II, n^os^ 3 et 4. Le n° 3 est surtout remarquable sous deux rapports. On y voit 1° un cordier fixé à l'extrémité et en-dehors du corps sonore ; 2° un chevalet posé à peu près au milieu de la table ; deux choses qui n'existaient pas dans la lyre antique.

(1) Sprut, Angleterre ancienne.
(2) Ibid.

Un instrument à peu près semblable est entre les mains du sixième personnage du chapiteau de Bocherville (pl. III, n° 8). La seule différence entre celui-ci et le précédent consiste en ce que la partie supérieure de celui-ci est arrondie. Le corps sonore du reste, placé aussi à la partie inférieure, est percé de trois ouïes, dont deux sont rondes, et une, celle du milieu, en forme de croix. Le musicien tient également un plectron dans la main gauche.

Parmi les monuments du moyen-âge, on trouve encore des instruments de même espèce, mais dont les cordes ont une position oblique. Celui pl. IV, n° 1, tiré d'un manuscrit du IX^e^ siècle, de la bibliothèque royale de Paris, est monté de quatorze cordes que le musicien faisait résonner en les frappant avec un *plectron* (1). Cet instrument semble participer de la harpe par sa forme et de la cythare antique par la manière dont on en jouait.

IV. Psaltérion.

Presque tous les peuples de l'antiquité ont eu un instrument de musique auquel ils donnaient le nom de *Psalterium*. Un grand nombre d'auteurs parlent de cet instrument, mais d'une manière trop vague néanmoins pour que nous puissions nous figurer exactement sa forme.

(1) Un instrument semblable, tiré d'un manuscrit du XII^e^ siècle, se trouve figuré sur la pl. VII des instructions du comité historique des arts et monuments, rédigées par Bottée de Toulmon. Le musicien, qui le tient de la main droite, frappe de l'autre les cordes avec un *plectron*.

Le cinquième musicien du chapiteau de Bocherville (pl. III, n° 8) joue d'un instrument à cordes, dont le nom nous est inconnu, et dont la forme particulière ne ressemble pour ainsi dire à celle d'aucun instrument du même genre usité depuis cette époque. Nous le mentionnons ici, parce qu'il semble avoir plus d'analogie avec la lyre qu'avec toute autre espèce d'instrument.

La cythare, chez les Grecs, était un instrument triangulaire, de la famille des lyres, dont la boîte sonore se trouvait placée à la partie inférieure. On ne connaît pas aussi bien la position de ses cordes ; suivant les uns, elle était verticale; suivant les autres, oblique, transversale ou horizontale. Quoi qu'il en soit, il se rencontre des instruments de ce genre parmi les peintures et les monuments du moyen-âge.

L'instrument figuré à la pl. V, n° 4 (fragment d'une mitre du XIII[e] siècle) (1), offre beaucoup de conformité avec la cythare antique, décrite par un grand nombre d'auteurs. Sa forme est triangulaire (2), son corps sonore est à la partie inférieure (3), et ses cordes posées verticalement sont frappées avec un plectron (4).

(1) M. Du Sommerard, les arts au moyen-âge.

(2) Est autem (Psalterium) similitudo cytharæ barbaricæ in modum deltæ lisleræ. —Isid. Episc. sententiæ de musica, apud Gerbert script. t. I, p. 23.

(3) Psalterii et cytharæ hæc differentia est quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordæ, et desuper sonant, cythara vero concavitatem ligni inferius habet. —Isid. ibid. — S. Augustinus, in Psalm. 56.

(4) Cytharæ et lyræ æs ex inferiori parte sonitum edit ad Plectrum. — S. Basilius, in psalm. 1.

Le Psaltérion, tel que nous le représentent les peintures des XII^e^ et XIII^e^ siècles, était composé d'une caisse sonore triangulaire, dont la table était percée d'ouïes et surmontée de cordes en métal. L'instrument placé pl. IV, n° 3, est un Psaltérion du XII^e^ siècle provenant d'un manuscrit anglo-saxon. Quelquefois un des angles du Psaltérion était tronqué comme dans celui du XIII^e^ siècle de la pl. V n° 5, tiré du magnifique psautier de la bibliothèque de Douai, coté n° 14.

Le Psaltérion, placé entre les mains du septième personnage du chapiteau de Bocherville (pl. III, n° 8), percé de plusieurs ouïes rondes et monté de quatre cordes, est presque entièrement semblable à ceux que nous venons de citer ; mais il est remarquable par la manière dont on en jouait. Le musicien tient son instrument dans une position verticale ; un des angles est placé sur les genoux, et la base, c'est-à-dire la partie de l'instrument opposée à la table est appuyée sur la poitrine ; l'artiste pince les cordes avec les doigts. Les Psaltérions, au contraire, découverts sur les monuments d'une date postérieure, de même que ceux des deux derniers siècles. étaient placés sur leur base, c'est-à-dire que les cordes étaient posées horizontalement et frappées avec deux petites baguettes.

V. Guitare.

Les instruments à manche, surmontés de cordes qu'on pince d'une main, tandis que les doigts de l'autre pressent les cordes sur le manche, sont d'origine orientale, et celle-ci remonte à la plus haute antiquité. Il en a été

découvert sur les monuments de l'ancienne Egypte ; mais ils ne semblent avoir pénétré ni chez les Grecs, ni chez les Romains; car aucun de leurs écrivains n'en parle, et il ne s'en rencontre point de trace sur leurs monuments dont il nous a été conservé, pourtant, un assez grand nombre. On pense généralement qu'ils ont été introduits au moyen-âge par les Maures en Espagne. C'est du moins de ce pays que paraît nous être venue la Guitare. On trouve parmi les peintures des manuscrits des XII^e^ et XIII^e^ siècles, un certain nombre d'instruments à manche et à cordes pincées ; mais il n'en est peut-être pas qui soit plus remarquable que celui figuré à la pl. V, n° 6. Sa forme est exactement semblable à celle de la Guitare moderne ; les seules différences qu'on y remarque, consistent en ce que les quatre cordes sont attachées à un cordier, et qu'au lieu d'une ouïe, il y en a deux qui sont placées sur les côtés et à l'endroit le plus étroit de la table. Les cordes sont en outre pincées avec une plume ou un plectron.

Section 3.—Instruments à vent.

CHAPITRE Ier. DE L'ORGUE.

A la tête des instruments à vent se place l'orgue. Cet instrument, à cause de ses proportions colossales et de sa liaison étroite avec le culte religieux,

mérite de fixer l'attention, tant sous le rapport monumental que sous celui de la musique. Ce n'est point son histoire pourtant que nous voulons entreprendre d'écrire ici; un sujet aussi vaste ne saurait trouver place dans cette notice ; nous donnerons seulement un aperçu de sa construction et de son usage depuis le VIII^e^ jusqu'au XIII^e^ siècle.

En parlant de l'usage des instruments dans l'Eglise (1), nous avons fait voir que l'orgue pneumatique était déjà connu dès les premiers temps du christianisme, mais que son apparition dans l'Occident et son introduction dans le temple chrétien ne remontent pas au-delà de la fin du VIII^e^ siècle. On a beaucoup discuté sur la question de savoir si les orgues de Pépin et de Charlemagne étaient des orgues hydrauliques ou pneumatiques ; de part et d'autre, on n'a donné aucune solution satisfaisante. On croit généralement, pourtant, que c'étaient des orgues pneumatiques.

Les plus anciens renseignements que l'on possède sur cet instrument depuis Charlemagne, sont ceux qui ont été fournis par Eginard sur l'orgue que Georges, prêtre vénitien, a construit, en 826, par l'ordre de Louis-le-Débonnaire (2) pour le palais d'Aix-la-Chapelle. On a voulu induire, de ce que Georges était

(1) Introduction, p. 36 et suiv.

(2) Venit cum Balderico presbyter quidam de venetia nomine Georgius, qui se organum posse facere asserebat, quem imperator Aquisgrani cum Thancolfo sacellario misit, et ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria præberentur imperavit. — De gestis Ludovici Pii imper. ad ann. 826.

Grec de naissance, que les orgues pneumatiques ont passé de Grèce en Occident et que leur origine est orientale ; mais cette circonstance n'est pas une preuve suffisante pour démontrer ce fait. Il est certain, en effet, qu'au IX^e^ siècle l'Allemagne possédait déjà des orgues, des organistes et des facteurs reconnus plus habiles que ceux des autres pays. Cela résulte d'une lettre de Jean VIII (1) à Anno, évêque de Freising, dans laquelle ce pape le prie de lui envoyer un orgue avec un artiste capable d'en construire et d'en jouer (2). Or, Bedos de Celles (3), qui dit que Georges, dans son voyage en Allemagne, forma des élèves dans la facture de l'orgue, mais qui n'appuie son assertion d'aucune autorité ancienne, ne serait-il pas dans l'erreur, et ne serait-ce pas dans ce pays au contraire que le prêtre vénitien lui-même aurait appris son art ? Cela paraît vraisemblable d'après la lettre de Jean VIII, que nous venons de citer. Il est donc difficile d'attribuer à l'Orient plutôt qu'à l'Occident l'origine de l'orgue pneumatique.

Aux X^e^ et XI^e^ siècles, l'orgue était répandu dans toute l'Europe, et les monastères possédaient les artistes les plus remarquables dans l'art d'en jouer, aussi bien que dans l'art de le construire. Telle était, entre autres, l'abbaye de Bobio dans la Lombardie (4). Gerbert, devenu

(1) Ce pape a occupé le siége pontifical depuis 872 jusqu'en 880.

(2) Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem redditibus mittas. — Baluzii Miscellan. lib. V, p. 490.

(3) Art du facteur d'orgues, 4^e^ partie.

(4) Bedos de Celles, ibid.

depuis pape sous le nom de Silvestre II, était aussi habile dans la facture de l'orgue qu'instruit dans la musique (1), et il est probable que c'est au monastère de Bobio, dont il fut abbé, qu'il apprit à construire cet instrument. Placé plus tard à la tête de l'école de la ville de Reims, il y enseigna, sans doute, cet art en même tems que la musique et les mathématiques. Il paraît certain, du reste, qu'il établit à Rome, pendant son règne papal, un atelier de construction; car l'abbé Gerhard d'Aurillac, son ancien professeur, lui ayant demandé un orgue, Gerbert répondit que les guerres et les troubles ne lui permettaient pas de mettre la chose à exécution (2). En 987, qui était l'année suivante et celle de la mort de Gerhard, Gerbert écrit à Rémond, son successeur, « que devant suivre l'impératrice Théopha-
» nie en Allemagne, il ne peut rien dire de certain au
» sujet de l'orgue italien qu'il désire, ni du moine chargé
» de son envoi (3). »

Pendant qu'en Allemagne, en France et en Italie l'orgue jouissait de la plus grande estime, mais que, selon toute apparence, sa construction avait fait peu de progrès, l'Angleterre possédait déjà des orgues d'une

(1) Histoire littéraire de la France. — Duchesne, hist. fran. SS. t. II, p. 789 et suiv.

(2) Organa porro et quæ vobis præcipistis, in Italia conservantur, pace regnorum facta vestris obtutibus repræsentanda.—Coll. apud Duchesne, n° 71.

(3) At quoniam domina mea Theophania imperatrix semper Augusta VIII. Cal. April. proficisci me secum in Saxoniam jubet, eoque quosdam ex meis monachis ac militibus ab Italia convenire jussi; nunc non habeam quod certum scribam super Organis in Italia positis, ac Monacho dirigendo qui ea conducat.—Ibid. n° 91.

étendue telle qu'elle a lieu d'étonner et que, selon toute vraisemblance, il n'en existait de comparables dans un autre pays. Wolstan, moine bénédictin, et chantre de l'abbaye de Winchester, au X^e^ siècle, a écrit en effet une pièce de vers, contenant la description d'un orgue que l'évêque Elfege avait fait construire, en 951, pour l'église de Winchester et qui surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Douze soufflets dans le haut et quatorze dans le bas, qui distribuaient de l'air à quatre cents tuyaux, étaient mis en mouvement, avec beaucoup de difficulté, par soixante-dix hommes. Deux organistes jouaient sur cet orgue, et chacun d'eux gouvernait, comme il est dit, son propre alphabet (1).

Mabillon mentionne encore un orgue de la même époque, qui a appartenu au monastère de Ramsey et dont les tuyaux en cuivre avaient coûté trente livres sterling. Ces tuyaux, qu'on faisait résonner au moyen de soufflets et qui rendaient un son fort et agréable, étaient serrés, les uns contre les autres, dans une boite ou armoire (2).

Le plus ancien orgue de France sur lequel il existe des renseignements certains, est un orgue qui fut établi au XII^e^ siècle à Fécamp. Baldéric, archevêque de

(1) Voyez pièces justificatives, n° XII.

(2) Triginta præterea libras ad fabricando cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiori pulsat prædulcem melodiam et clangorem longius resonantem ediderunt. — Mabil., in vita S. Oswaldi, pag. 754.

Dol, mort en 1131, témoigne, dans un écrit adressé aux moines de Fécamp, le plaisir qu'il éprouva en y entendant l'orgue du monastère (1). Cet orgue avait des soufflets comme ceux des ateliers de maréchal-ferrant. Baldéric prend aussi la défense de cet instrument contre ceux qui le considéraient comme une innovation qu'on ne pouvait admettre dans le service divin (2). Il paraît qu'à cette époque, on se bornait toutefois à le faire entendre aux jours de fête (3).

On trouvera pl. IV, n° 6, le dessin d'un orgue du milieu du XII^e^ siècle, tiré du psautier d'Eadwine à Cambridge. Dans ce curieux monument on voit quatre hommes qui font mouvoir les soufflets, pendant que deux autres sont occupés à jouer de l'instrument. Sprut (4), dans la description qu'il donne de cet orgue, lui assigne onze tuyaux, quoiqu'on n'en voie que dix sur le dessin ; mais les onze trous, qui sont plus bas, indiquent que c'est une erreur du dessinateur ou du copiste. Les trois tubes, qu'on voit placés sur le devant de l'instrument, semblent être des espèces de réservoirs des-

(1) Illa in ecclesia unum erat, quod mihi non mediocriter complacuit, quod ad Deum laudandum et excitandum David canticis suis inservit: *laudate, inquit, Dominum in chordis et organo.* Ibi siquidem instrumentum vidi musicum, fistulis æreis compactum, quod follibus excitum fabrilibus, suavem reddebat melodiam : organa illud vocant, certisque temporibus excitabant.

(2) Non tamen ignoro, quia sunt multi, qui tale quid in suis non habentes ecclesiis, eos, qui habent murmurando dilapidant : quos non obloquentes et detrahentes audemus nuncupare, qui quod organa nobis inpuant, nesciunt exponere, nec attendentes chordarum modulatione animi motus mitigari —Epist. Balderici ad monach. fiscamenses.

(3) Martenne, commentaire des règles de St.-Benoît, chap. 18.

(4) Angleterre ancienne.

tinés à contenir l'air nécessaire pour le jeu des tuyaux.

Il existait, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, des orgues portatives qu'on voit représentées dans les manuscrits de cette époque. Ces orgues, de petite dimension, qui n'avaient que peu de tuyaux et vraisemblablement un seul registre, s'attachaient par des courroies au corps des musiciens, et ceux-ci en jouaient d'une main, tandis qu'ils faisaient mouvoir les soufflets de l'autre. Le dessin pl. IV, n° 5, représente un orgue de ce genre, qui appartient au commencement du XIII^e^ siècle.

CHAPITRE II^e^. DU COR, DE LA TROMPETTE ET DE LA FLUTE.

I. Cor et Trompette.

Les instruments à vent sont généralement ceux dont on trouve le moins de traces sur les monuments du moyen-âge. A l'exception de l'orgue, ils ne paraissent pas avoir eu un rôle aussi actif que les instruments à cordes. La forme et la construction de ceux qui nous restent semblent aussi plus grossières et n'avoir pas suivi les progrès qu'on remarque dans les instruments à cordes.

Le plus ancien monument du moyen-âge sur lequel on trouve représentés des instruments à vent, est un

manuscrit saxon du VIIIe siècle de la bibliothèque Cottonnienne. On y voit deux personnages qui tiennent en main une espèce de trompette longue de quatre à cinq pieds. Cette trompette d'airain, appelée *cornicinus, tuba æneа*, *cornua æneа*, était un instrument en usage à la guerre, d'après le vers latin suivant, écrit au bas du dessin : *Tubæ silent, gladii recunduntur in vaginâ.* « Quand » les trompettes cessent de se faire entendre, les épées » sont remises dans le fourreau (1). » Voyez pl. III, n° 4. Ainsi que celui figuré au dessin qui sert de frontispice à cet ouvrage.

Le cor et la trompette paraissent avoir été les instruments de prédilection des peuples du Nord, car on en trouve sur beaucoup de monuments saxons qui représentent des chasses, des faits d'armes et même des repas (2). Tels sont les instruments de la pl. III, nos 5, 6 et 7.

II. Flute.

La flûte, dont l'origine orientale remonte à la plus haute antiquité et dont la forme n'était pas moins variée que celle des lyres, a joué un très-grand rôle dans la musique des Grecs et des Romains. Nombre d'auteurs, on le sait, prétendent qu'elle servait, tant à l'orateur et à l'acteur pour les guider dans leur débit et les maintenir dans tel ou tel mode, qu'au poète dans la composition de ses vers. Il est assez difficile, pourtant, de se figurer comment cet instrument pouvait avoir cette utilité. Quoi

(1) Voyez ce que nous avons déjà dit de ces trompettes à la p. 31.
(2) Sprutt, Angleterre ancienne.

qu'il en soit, les principales flûtes des Grecs, c'est-à-dire la *Syrynx* ou flûte de Pan, la flûte simple et la double paraissent avoir été en usage chez les peuples du Nord ; car il s'en rencontre sur leurs monuments, sans qu'on y remarque de modifications. La plus ancienne, que nous connaissions, est la flûte double placée entre les mains du deuxième personnage du groupe pl. I, n° 7.

Le quatrième musicien du chapiteau de Bocherville, pl. III, n° 8, joue aussi de la Syrynx. Cette espèce de flûte, formée de plusieurs petits tuyaux de jonc d'inégale grandeur, unis ensemble avec de la cire ou tout autre lien, a traversé ainsi le moyen-âge jusqu'à nos jours, où elle se trouve encore, dans le même état et sans changement, entre les mains des musiciens ambulants et des campagnards dans quelques provinces.

Section 3.—Instruments à percussion.

CHAPITRE Ier. DU TINTINNABULUM.

Le Tintinnabulum était une espèce de petit carillon, formé d'une barre de fer, sur laquelle on attachait en file des clochettes de différentes grandeurs qu'on fesait résonner au moyen d'un marteau. On aperçoit un Tintinnabulum parmi les instruments du chapiteau de Bocherville (pl. III, n° 8). Les deux personna-

ges au-dessus desquels il est placé sont dégradés à un point qu'il est impossible de voir lequel des deux jouait du tintinnabulum. Nous croyons pourtant que c'est l'avant-dernier musicien qui fesait résonner cet instrument, et que l'autre battait la mesure ou jouait de quelqu'autre instrument. Un des personnages du frontispice, placé en tête de cet ouvrage, joue aussi du tintinnabulum.

Le Tintinnabulum, au reste, se rencontre fréquemment parmi les peintures des manuscrits du moyen-âge.

CHAPITRE IIe. DU TAMBOUR ET DES TIMBALES.

I. Tambour.

Les instruments de la famille du tambour, c'est-à-dire ceux composés d'un corps creux recouvert d'une peau tendue, sont d'origine fort ancienne; ils étaient connus chez les Grecs sous la dénomination générale de *Tympanon*. Au VIe siècle, le tambour avait déjà la forme actuelle, à l'exception que le corps de l'instrument était en bois au lieu d'être en cuivre, comme le tambour moderne. Isidore de Séville, qui en donne la description, l'appelle *symphonia* (1), et réserve le nom de *tympanum* (2)

(1) Simphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta (extensa) quam virgulis hinc et inde feriunt.—Apud gerb. script. t. I, page 24.

(2) Tympanum est pellis vel corium ligne ex una parte extensum ; est enim pars media in similitudinem cribri. Ibid.

à un instrument analogue (le tambourin ou la timbale.) C'est néanmoins le mot *Tympanum* qui a prévalu chez les écrivains du moyen-âge pour désigner le tambour. Plus tard il fut remplacé par le mot *Tambour, Tabor* ou *Tabur*; mais il serait difficile de dire à quelle époque ce changement a eu lieu. S'il est vrai, comme le pensent quelques auteurs, que ce nom dérive du mot arabe *Tanbour*, et qu'il ait été introduit dans la langue française par les Croisés, il n'est pas moins certain que notre tambour n'a aucun rapport avec le *Tanbour* des Arabes, qui est un instrument à cordes dans le genre de nos mandolines (1). Si, donc, ce nom vient de l'Orient, il a reçu une fausse application; car l'instrument, qui porte, chez nous, le nom de tambour, est appelé *Tebil* chez les Arabes (2).

II. Timbales.

Les timbales, dont il n'est question que dans les auteurs qui ont écrit postérieurement aux croisades, sont appelées *Naquaires* par les poètes et romanciers des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Leur apparition dans l'Europe occidentale, qui coïncide avec le tems des croisades, donne à penser qu'elles y ont été introduites par les croisés. Deux faits tendent à le prouver; ce sont: 1° le nom de *Nóqqaryek*, qui est le nom donné par les Arabes à leurs grosses timbales et qui est évidemment l'origine de *Naquaire* ou *Nacaire*; 2° la construction des timbales

(1) Villoteau, description des instruments de musique des orientaux; description de l'Egypte, édition in-8°, T. XIII, pag. 216 et suiv.

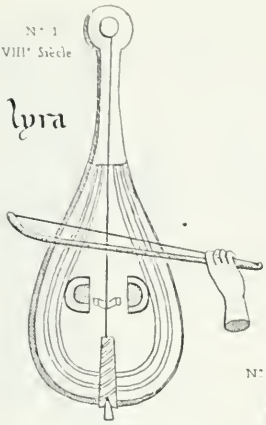
(2) Ibid., page 327 et suiv.

arabes qui, comme les européennes, sont en cuivre, couvertes d'une peau tendue, d'inégale grandeur, et battues avec des baguettes.

Les timbales arabes ne s'accordent pas à différents tons. Il en était de même des timbales européennes du moyen-âge. L'époque à laquelle fut introduit ce perfectionnement ne saurait être déterminée d'une manière précise ; tout porte à croire cependant qu'il n'a eu lieu, que lorsque la musique instrumentale elle-même eut reçu un certain degré de développement, c'est-à-dire depuis environ un siècle.

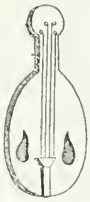
N° 1
VIII° Siècle

lyra



N° 2 XI° Siècle

N° 4 XII° Siècle



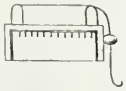
N° 3 XI° Siècle

N° 5 XII° Siècle

N° 7 IX° Siècle

N° 6 X° Siècle

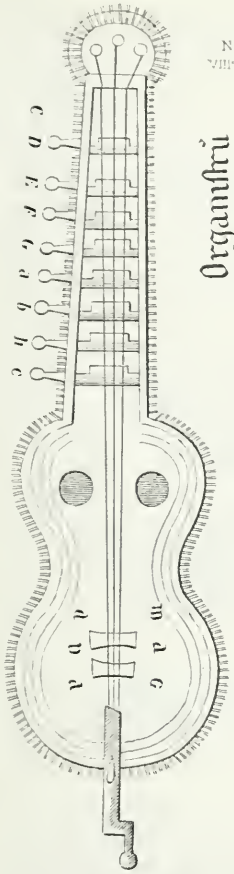
N° 8 VIII° Siècle



Lith. de F.° Robaut à Douai

N° 1
VIII^e Siècle

Organistrum



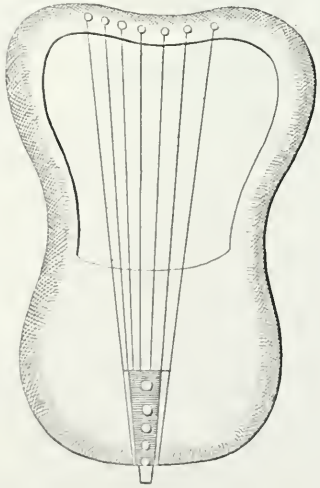
N° 2

Dessin d'après Raphael

N° 3
VIII^e Siècle

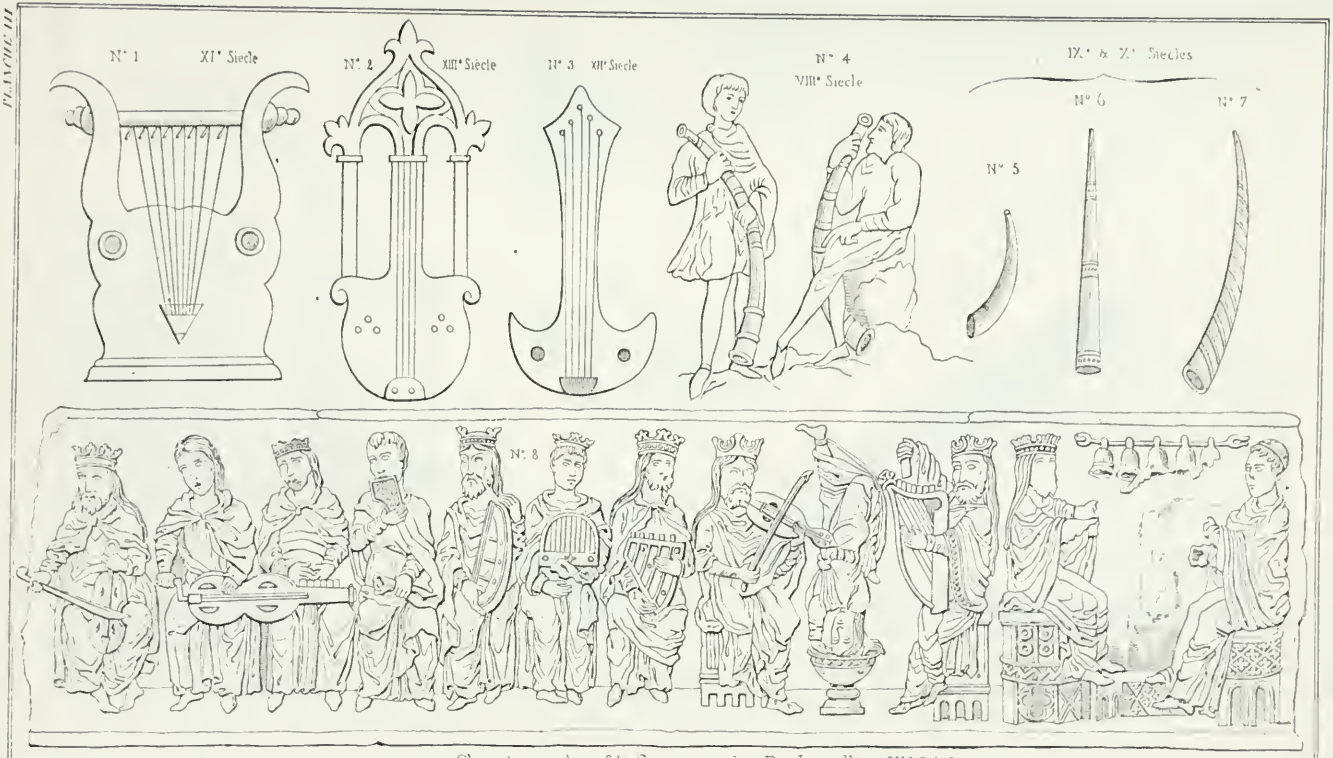
N.° 4 VIII^e Siècle

Cythara teutonica



Lith de F.^r Rohaut a Douai

PLANCHE III

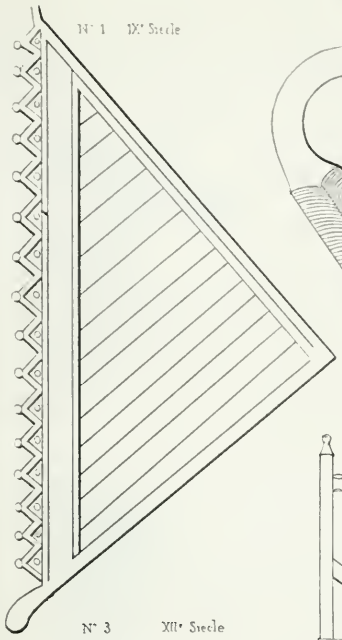


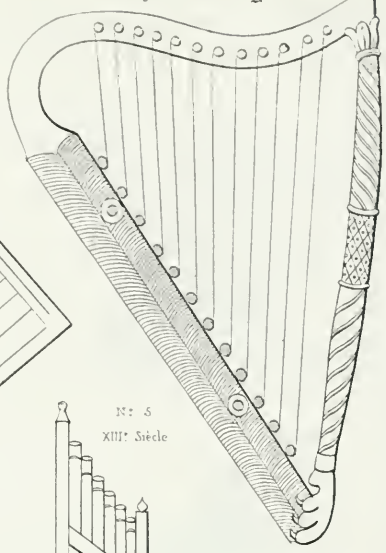
Chapiteau de S.t Georges de Boscherville. XI.e Siècle

N° 2. IX° Siècle

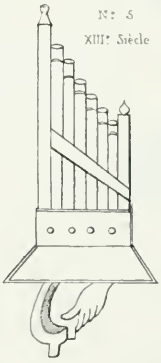
N° 1 IX° Siècle

Cythara anglica.

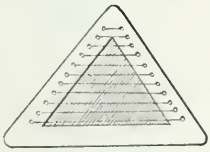




N° 5
XIII° Siècle

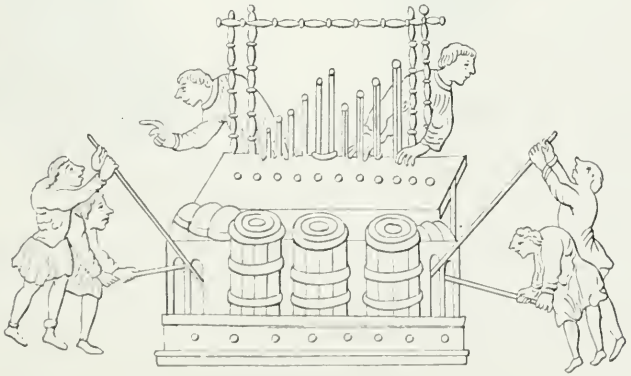


N° 3 XII° Siècle



N° 4 XII° Siècle

N° 6 XII° Siècle



Imp. de F. Richard à Tours

N° 1 XII° Siècle

N° 4 XIII° Siècle

N° 2 XIII° Siècle

N° 5 XIII° Siècle

N° 3 XV° Siècle

N° 6 XIII° Siècle

NOTES

ET

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

YMNUS canunt in Dei laudem, vel recens a se factos, vel pridem ab aliquo priscorum vatum, qui carmina et cantica multa ipsis reliquerunt trimetri generis ; prosodias item et hymnos varios, qui ad libamina, ad aram, in stationnibus quoque et choris concinnuntur, diversis, quæ in choro fiunt conversionum vicibus eleganter commensurati. Post illum alii quoque sigillatim canunt, ordinem suum ac decorem optime servantes, cæteris interim magna cum quietate attendentibus, præterquam ad extremas hymni partes accinenda sunt, quæ vocant *Ephymnia*, tunc enim omnes simul viri et mulieres pariter exclamant peracta cœna subdunt vigilas, in quibus pernoctare solent, et cantare hoc modo. Confestim surgunt omnes, ex utraque parte convivium quoddam celebraturi, et primum fiunt chori duo, virorum unus, alter mulierum. In utroque suus eligitur dux ac præcentor, qui simul et personæ dignitate et arte antecellit. Deinde hymnos canunt in Deum metris et modulationibus multis compositos nunc sanctis vocibus simul resonantes, nunc sibi invicem congrue respondentes....

Eusèbe, qui cite ce passage, dit en parlant des vigiles des Thérapeutes : « Sicut apud nos moris est. »

II

Quamquam tempore Sancti Sylvestri papæ, et postea plures, et magnæ fuerint in urbe Basilicæ conditæ, non tamen singulæ clericos, vel monachos speciatim habebant, quæ in illis sacra officia celebrarent. Presbyteri enim titulis, diaconi diaconiis præfecti, suo quisque tantum muneri vacabat; illi sacris administrandis, hi pauperum subventioni procurandæ. Psalmodia vero quotidiana in omnibus ecclesiis tunc in usu non erat. Nam singulis urbis basicilis reditus ad hoc adsignati non erant, quibus possent singula collegia canentium nutrire. Ideoque schola cantorum institutа fuit, quæ urbi communis erat, et ad stationnes, processiones singulasque diebus eorumdem festis, Ecclesiæ urbis conveniebat, ibique sacra officia, et missarum solemnia Pontifice vel Presbytero celebrante decantabat. Hæc schola sumptibus communibus vivebat, habebatque magnæ in urbe dignitatis, et existimationis præfectum, qui Primicerius alias prior scholæ cantorum vocabatur, cujus opera optimi juvenes selecti in cantu, lectione sacrorum librorum, et optimis instituebantur. Hinc origo primiceriorum per alias orbis terrarum ecclesias cathedrales manavit, de quorum officio, et dignitate vigesima quinta distinctio mentio est. Hanc scholam eam esse opinor, cujus titulum scribit bibliothecarius in vita Hilarii papæ sic: hic constituit in urbe ministrales (id est clericos) qui circumirent constitutas stationes, id est ministrando sacris et psallendo.—Onophrius, *de interpretatione vocum ecclesiast.*

III

Et reversus est Rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum Domino apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissimi cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a se Gregorio papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam suam distrucndo dilacerare. Quæ contentio ante

Dominum regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini regis Caroli valde exprobrabant cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant et doctrinam S. Gregorii præferabant rusticitati eorum et cum alterratio de neutra parte finiret, ait Dominus piissimus rex Carolus ad suos cantores : dicite palam quis purior est et quis melior aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes ? Respondernat omnes una voce, fontem, velut caput et originem puriorem esse, rivulos autem ejus quanto longius fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos, et ait Dominus rex Carolus ; revertimini vos ad fontem S. Gregorii quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Dominus rex Carolus ab Adriano papæ cantores franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctissimos cantores, qui a S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana : Dominus vero rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in metis civitate, alterum in suessonis civitate ; præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens ; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam franciscam : excepto quod *Tremulas*, vel *Vinnulas*, sive *Collisibiles* vel *Secabiles* voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit ; quantumque magisterium Romanum superat metense in arte canendi, tanto superat metensis cantilenas cæteras scholas gallorum. Similiter erudierunt Romani cantores supradictos cantores francorum in arte organandi ; et dominus rex Carolus iterum, a Roma artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam et ubique studium litterarun expandere jussit. Ante ipsum enim Dominum regem Carolum in Gallia nullum studium liberalium artium. — Vita Caroli Magni per Monach. Engolism., in Duchesne SS. Hist. Franc. t. II. p. 75.

IV

Referendum hoc loco videtur, quod tamen a nostri temporis difficile credatur; cum et ego ipse, qui scribo, propter nimiam dissimilitudinem nostræ et Romanorum cantilenæ non satis adhuc credam: nisi quia patrum veritati plus credendum est, quam modernæ ignavæ falsitati agitur indefessus divinæ veritatis amator *Carolus*, voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulatus, sed adhuc omnes provincias imo regiones vel civitates in laudibus divinis, hoc est in cantilenæ modulationibus ab invicem dissonare perdolens, a beatæ memoriæ *Stephano* papa, qui dispositio et decalvato ignavissimo Francorum rege Hilderico se ad regni gubernacula antiquorum patrum more perunxit, aliquos minimum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit: qui bonæ illius voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum præbens, secundum numerum XII. Apostolorum de sede apostolico XII. Apostolorum de sede apostolica XII. Clericos doctissimos cantilenæ ad eum direxit in *Franciam* (Franciam vero cum interdum nominavero omnes cisalpinas provincias significo) quod, sicut scriptum est, in die illa apprehendent decem viri et omnibus linguis gentium simbriam viri *Judæi*. In illo tempore propter excellentiam gloriosissimi *Caroli*, et *Galli* et *Aquitani*, *Hedui* et *Hispani*, *Alamani* et *Boiwarii* non parum se insignitos gloriabantur. Cum ergo supradicti clerici Roma digrederentur, ut supra semper omnes *Græci* et *Romani* invidia *Francorum* gloriæ carpebantur. Consiliati sunt quomodo ita cantum variare potuissent, ut nunquam unitas et consonentia ejus in regno et provincia non sua hætarentur: venientes autem ad Carolum honorifice suscepti, et ad præminentissima loca dispersi, et singuli in locis singulis diversissime et quam corruptissime poterant excogitare, et ipsi canere, et alios docere laborabant. Cum vero ingeniosissimus *Carolus* quodam unus festivitates Nativitatis et Apparitionis Domini apud *Trevirense* vel *Metense* oppidum celebrasset, et vigilantissime imo acutissime vim carminum deprehendisset, vel potuis penetrasset sequenti vero anno easdem solemnitates *Parisiis* vel *Turonis* ageret, et nihil illius soni audis-

set quem priori anno in supradictis locis expertus fuerat ; sed et illos, quos ad alia loca direxerat, cum et ipse procedente ab invicem discordare comperisset, Sanctæ recordationnis *Leonis* papæ successori *Stepano* rem detulit, qui vocatos *Romam* vel exilio vel perpetuis damnavit ergastulis. Et dixit illustri Carolo : *Si alios tibi præstitero, simili ut anteriores invidia cæcati non prætermittent illudere tibi : sed hoc modo studiis tuis satisfacere curabo. Da mihi de latere tuo duos ingeniosissimos clericos, ut non advertant, qui mecum sunt, quod ad te pertineant ; et perfectam scientiam, Deo volente, in hac re, quam postulas, assequentur.* Factumque est ita. Et ecce, post modicum tempus optime instructos remisit ad *Carolum*, qui unum secum retinuit, alterum vero petente filio suo (*Trogone*) *Metensi* episcopo ad ipsam direxit ecclesiam : cujus industria non solum in eodem loco pollere, sed et per totam *Franciam* in tantum cœpit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus Latino Sermone utuntur, ecclesiastica cantilena di atur *Metensis*. Apud nos autem, qui *Theutonica* sive *Teutisca* lingua loquimur, aut vernacula *Mett* aut Mette, vel secundum græcam derivationem usitato vocabulo *Metisca* dicatur.—Mon. S. Gall., de ecclesiastica cura Caroli M. cap. 10 et 11.

V

Cum longo tempore tædio affectus essem propter antiphonarios discordantes inter se in nostra provincia, moderni enim alio ordine currebant, quam vetusti : et quid plus retinendum esset, nesciebam : placuit ei qui omnibus tribuit affluenter, ab hoc scrupulo liberare me, inventa copia Antiphonariorum in Monasterio Corbiensi, id est, tria volumina de nocturali Officia, et quartum quod solummodo continebat Diurnale; certavi a pelago curiositatis, carbasa tendere ad portum tranquilitatis : nam quando fui missus Romam a Sancto et Christianissimo Imperatore Hludovico ad Sanctum et Reverendissimum Papam Gregorium de memoratis voluminibus, retulit mihi ita idem papa : *Antiphonarium non habeo, quem possim mittere Filio meo Domino Imperatori, quoniam hos quos*

habuimus , Walla quando functus est huc legatione aliquâ abduxit eos hinc secum in Franciam.—Amalarius, de ordine antiphonarii, prol.

VI

Une ordonnance d'Eudes de Sully, évêque de Paris, de 1198 (1), statue que le Répons des premières vêpres et le *Benedicamus* pourront être chantés *in triplo, vel quadruplo, vel organo*: à l'office de la nuit, le troisième et sixième Répons *in organo, vel in triplo, vel in quadruplo ;* et qu'à la messe le Répons-Graduel et l'*Alleluia* seront chantés *in triplo, vel quadruplo, vel organo*. M. Ducange ni les savants continuateurs de son glossaire n'ont point connu ce passage de l'ordonnance d'Eudes de Sully, quoiqu'elle soit imprimée; mais ils citent deux endroits du Nécrologe de l'église de Paris, où sont à peu près les mêmes expressions. Dans l'un qui est au 7 janvier, et que j'ai conféré avec l'original à la bibliothèque du roi, Hugues-Clément Doyen de Paris est loué pour avoir fait ce qui suit : *procuravit etiam salubriter quod festum beati Joanis Evangelistæ , quod prius negligenter et joculariter agebatur , solemniter et devotè celebraretur..... Et quilibet Clericorum, qui ad Missam Responsorium, vel* Alleluia *in organo, triplo seu quadruplo decantavit , sex danarios habebit.* L'autre endroit de ce Nécrologe , indiqué par M. Ducange , est au 7 juillet , où après avoir marqué l'établissement de la fête de St.- Thomas de Cantorbéry à ce jour , l'auteur ajoute : *Et quatuor clericis qui organisabunt* Alleluia , *cuilibet sex denarios.* M. Ducange a crû qu'il étoit question dans les textes ci-dessus rapportés d'*Organum triplum* et d'*Organum quadruplum.* Il a dit la vérité, mais il ne l'a pas assez développée, parce qu'il y avoit aussi *Organum* tout simplement, ainsi qu'il est marqué dans l'ordonnance d'Eudes de Sully. *Organum* étoit le nom générique qui s'entendoit du cas où l'accord étoit simple; c'est-à-dire,

(1) Ad calcem operum Petri Blasens.

lorsqu'il n'y avoit que deux voix chantant ensemble. On verra ci-après qu'en d'autres églises on appeloit cela chanter *in duplo*. *Triplum* étoit, lorsqu'il y avoit trois voix qui chantoient, par exemple, le verset d'un répons ou d'un *Alleluia*; et *quadruplum*, lorsqu'il y en avoit quatre.

Le père Dubois a crû, dans son histoire de Paris, que dans tous ces passages il s'agissoit d'un jeu d'orgues; mais cet historien, que je respecte beaucoup, n'a pas pris la peine d'examiner ceci comme je le fais, et je sçai ce qui l'a trompé. Il pouvoit consulter le Nécrologe qui ne lui étoit point inconnu; il y auroit vû un langage qui prouve évidemment qu'il ne s'agit pas de jeu d'orgues. L'auteur de ce manuscrit qui est du XIII^e^ siècle, parlant de l'établissement d'une fête, dit : *Clerci qui intererunt Missæ, habebunt, videlicet quilibet duos denarios*; *et Organistæ* Alleluia, *si quatuor fuerint, duos solidos, si organizetur; scilicet quilibet sex denarios.* Les quatre chantres de l'Alleluia sont appelés *Organistes de l'Alleluia*, parce qu'ils en organisoient le chant. — Lebœuf, traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, p. 74, 75 et 76.

VII

Les statuts de la sainte chapelle de Bourges, dressés en 1407 par Géraud, Evêque de Poitiers, et par Pierre Trousseau, Archidiacre de Paris, commis par le Saint Siége, parlent souvent du déchant et ne le défendent qu'aux Offices des Morts. *In festis novem Lectionum, duo Vicarii tenebant Chorum, et Chorialis de dextra parte incipiet* Kyrie, eleison, *in tono competenti ad discantandum... Pro regula haberi volumus et jubemus quod in omni Missa, cujuscumque solemnitatis sit, ut putà trium Lectionum, Duplicium et Annalium semper Officium, Responsum* Alleluia, *Offertorium et Postcommunio discantabuntur.* Et dans le statut XXI, il y a : *Ordinamus quod personæ præfetæ.... Divina officia canonicalia, et beata Maria, videlicet Matutinas, Primam, Tertiam, Processeones, Missas, Meridiem, Nonam, Vesperas et Completorium cum cantu et discantu, secundum quod in sacra Capella*

Parisiis solitum est fieri ; nec non commendationes Obitus.... sine discantu , ad usum Parisiensem perpetuis temporibus celebrare et dicere teneantur. Philippe-le-Bon , Duc de Bourgogne , s'exprime ainsi dans un titre de l'an 1451 , duquel j'ai eu copie : « Fondons et » établissons du gré et consentement desdits Doyens et Chapitre en » icelle notre Chapelle (de Dijon) et Collége dudit ordre (de la » Toison-d'Or) une Messe quotidienne et perpétuelle.... par chacun » jour de lors en avant solennellement à haute voix , à chant et à dé- » chant , excepté celle de *Requiem.* » L'obituaire de l'église de Térouenne du XV^e^ siècle , cité dans le glossaire , fait aussi mention du déchant , en marquant qu'une personne fonda *Solempnem Missam de beatæ Virgine cantandam..... Cum cantu , discantu et organis sonantibus.* Jean Regnier , Bailly d'Auxerre , etant arrêté prisonnier l'an 1432, dans les prisons de la ville de Beauvais, à cause de son attachement envers les ducs de Bourgogne, y fit son testament en vers français, et s'exprime ainsi :

Il me suffira d'une Messe
De *Requiem* haute chantée
Au cueur : me feroit grand liesse
Si être pouvoit déchantée.

— Lebeuf, ibid. , pages 86 et 87.

VIII

Nonnelli novellæ scholæ discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas , quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam mélodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant ; adeo ut interdum antiphonarii, et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo ædificant, tonos nesciant quos non discernunt , imo confundunt : cum ex earum multitudine notarum ascensiones judicæ , discensionesque temperatæ plani cantus , quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscentur.....

Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus, festis præcipue, sive solemnibus in missis, et præfatis divinis officiis aliquæ consonantiæ, quæ melodiam sapiunt, putà octovæ, quintæ, quartæ et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur. Sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat; et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur: maxime cum hujusmodi consonantiæ auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. — Extrav. comm. lib. 3 tit. 1. De vita et honest. Clericor. cap. unic. *Docta SS. PP. decrevit auctoritas.*

IX

Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiosæ fiant, habentur pro litteris,
Hoc modo disponantur litteræ cum lineis.
Dehinc studio crescente inter duas lineas,
Vox interponatur una, nempe quærit ratio,
Variis ut sit in rebus varia positio.
Quidam ponunt duas voces duas inter lineas,
(Quidam ternas, quidam nullas habent lineas,
Quibus labor cum sit gravis, error est gravissimus.
Argumentum vero simplex quia cito capitur,
Tonus tertius, et sextus describuntur sæpius,
Quos frequenter repercussos mox cognoscit animas.
Litterarum et neumarum usus sit assiduus.
Quisque sonus quo sit loco facile colligitur.)
Etiam si una (tantum) littera præfigitur.
Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus:
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiæ splendens crocus radiat,
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio:

Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus :
Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.
—Gui d'Arezzo, Regulæ musicæ Rhythmicæ.

X

Le figure, o vogliam dire le note del canto ecclesiastico, o gregoriano eran per gli antichi tempi quarantuna figure tutte differenti, e tutte, oltre il numero delle note che ciascuna conteneva, altre essendo semplici di una, altre *nessi* di due, tre, quattro, cinque, sei, e sette note, avevano anche la loro propria maniera di essere eseguite.

La esecuzione del canto ecclesiastico o gregoriano, massime ne'canti a voce sola (e ciò riguardava il più delle composizioni ; perciochè pochissimo si cantava a coro pieno, tranne salmodia, ed altri pochi tratti di repetizioni) era di una squisitezza indicibile, indicata appunto per le diverse figure. Leggesi in varii scrittori antichi che usava communamente il piano, il forte ; il crescere e callare la voce, i trilli, i gruggi, i mordenti : ora si accelerava il canto ; ora andava più rimesso, si smorzava pian piano la voce fino al pianissimo, si spandeva fino al massimo forte, si portava la voce ec. Quindi il diletto immenso, che recavano agli uditori i bravi cantori, di cui vi hanno testimonianze infinite nei SS. Padri. Quindi le aeri riprensioni de medisimi SS. Padri contro que'cantori, che superbi delle loro squisite maniere alla propria gloria cantavano e non alla gloria del loro Dio. Quindi le brame di Pipino per avere dal sommo Pontifice S. Paolo I il cantore Simeone già nostro predecessore nella capella apostolica, onde s'istruissero nelle maniere Romane i cantori di Rheims. Quindi la necessità che riconobbe Carlo Magno di ottenere da Adriano I. Teodoro et Benedetto similmente nostri predecessori per le chiese di Metz, e di Soisson, e la facoltà ch'ebbe da Leone III. di inviare à Roma due cantore francesi, perchè uniti ai

nostri cantori potessero più sodamente assuefarsi alla dolce esecuzione del canto. Quindi il ripiego preso dai nostri cantori predecessori non solo in Rheims, in Metz ed in Soisson, ma eziandio in Roma di notare nei libri di canto che S. Paolo I. Adriano I. e Leone III. inviarono a Pipino, ed a Carlo Magno alcune piccole lettere sopra le note, come: *t, u, c, s, p, d, e, a, o, r*, ec. onde rammentare a que' cantori *Tremulas, Vinnulas, Collisibiles, Secabiles* e così *Podatum, Pinnosum, Diatinum, Exon, Ancum, Oricum, etc.*, tutti ornamenti, che i Francesi *non poterant perfecte exprimere, natura li voce barbarica frangentes in guttere voces potius quam exprimentes* (1). Onde fosse noto che se i cantor d'oltremonti non gli eseguivano al par de' Romani, non avveniva per mancanza di maliziosamente dimezzata istruzione, come pur troppo si era fatto credere a Pipino, e a Carlo Magno, ma per difetto degli esecutori. E queste lettere minuscule sopra, e fra le note, sono anche al dì d'oggi visibilissime in due codici della biblioteca Angelica, e conoscesi essere state scritte di carattere, penna, inchiostro, e mano diversissima da quella del codice (2).— Baini, Memor. della vita e delle opere di G. P. da Palestrina t. II, p 82.

XI

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita sono.

(1) . . . . Che anzi nella stessa Italia si trovano molte volte censurati dagli antichi scrittori ecclesiastici que' cattivi cantori, i quali o cantavano con un perpetuo grado d'intonazione senza la pastosità del crescere e smorzare la voce, e mai non osservando le *Vinnulæ*, che noi diremmo il *dolce*, il *soave*; o rusticamente eseguivano i loro canti *hi non canunt, sed rustice modos proferunt*, privandoli degli opportuni e necessarii *Adornamenti*; o facevan pompa di un trillare, che chiamavasi come oggi, così allora *hinnitus equinus*, un nitrito di cavalli, e non *trillo*.

(1) Questi due preziosissimi codici della bibliotheca Angelica sono segnati R. 4. 38, e D. 3. 6. Può vedersi presso il P. Gerbert nell'op. *scriptores eccles. de mus. sac.* tom. I, p. 95. La lettere di Notkero Balbulo scritta circa il secolo X. a Lamberto, in cui spiega il significato delle indicate *lettere*. Meritano fra le altre di essere avvertite le lettere c, e, f, g, m, ec. Non debbo però ommettere la lettera *r.* per cui si rammentava ai cantori *rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis*, cioè quando doveva cessare *il trillo* incominciato per la figura *tremula*; laddove altre figure o note non avevan bisogno di ulteriori avvertimenti; come a cagion d'esempio la *pinnosa*, che conteneva due *note ascendenti*, e dovanno amendue eseguirsi *aumentando*, e quindi subito *scemando* la forza della voce; perchioché mostravasi per la sua stessa figura ch'è tal quale al moderno segno ≺≻ ma doppio ≺≻ ≺≻; se non che questo è giacente, e la *pinnosa* era dirilta.

Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor, atque decem,
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt.
Quas agitant validi septuaginta viri,
Brachia versantes, multo et sudore madentes,
Certatimque suos quisque monet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Rugiat et pleno Kapsa referta sinu.
Sola quadringintas quæ sustinet ordine musas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camena soni.
Confiduntque duo concordi pectore fratres,
Et regit Alphabetum rector uterque suum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque suo retinet ordine quæque decem.
Huc aliæ currant, illuc aliæ recurrunt;
Servantes modulis singula puncta suis.
Et feriunt jubilum septem discrimina vocum,
Permixtto lyrici carmine semitoni:
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Præter ut hunc solum nil capiat sonitum.
Concrepat in tantum sonus hinc, illincque resultans,
Quisque manus patulas claudat aut auricul is,
Haud quaquam suffere valens propiando rugitum
Quem reddunt varii concrepitando soni;
Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus ecclesia novit tua cura Tonanti
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

— De vita Swithuni ad Elfegum Episcop. Winton. (Mabillon. Act. S. O. S. Bened. Sæcl. V. t. VII, p. 617.)

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.

ESQUISSE HISTORIQUE DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE DEPUIS L'ORIGINE DU CHRISTIANISME JUSQU'AU 10e SIÈCLE.

Pages.

I. Pratique du chant chez les premiers Chrétiens. . . . 1
II. Mélodies primitives. 4
III. Chant Ambrosien. 8
IV. Chant Grégorien. 11
V. Notation du chant Grégorien. 15
VI. Chant ecclésiastique depuis St.-Grégoire jusqu'à Hucbald. 16
VII. Corruption du chant Grégorien. 20
VIII. Musique profane et populaire. 24
IX. Instruments de musique. 29
X. Usage des instruments de musique dans l'Eglise. . . . 33
XI. Littérature musicale. 38

PREMIÈRE PARTIE.

Vie de Hucbald. 39

TRAITÉS DE MUSIQUE DE HUCBALD.

I. De l'institution harmonique. 47
II. Autre traité de musique. 56
III. Manuel de musique. 60

Pages.

IV. Commentaire du Manuel de l'art musical. 78
V. Bref commentaire des tons et du chant des Psaumes. . 89

DEUXIÈME PARTIE.

EXAMEN DU SYSTÈME MUSICAL DE HUCBALD.

I. Théorie. 103
II Pratique. — Enseignement. — Notation. 111
III. Harmonie. — De la connaissance que les Grecs ont eue de cette science. 116
IV. Harmonie de Hucbald — Diaphonie, Organum. . . 120
V. L'Organum tire-t-il son origine de l'Orgue ? 127
VI. Introduction et pratique du chant *Organisé* dans l'Eglise. 130
VII. Conclusion. 134

APPENDICE.

I.

APERÇU DE LA DOCTRINE MUSICALE DES GRECS.

I. Intervalles. 137
II. Système. 139
III. Genres. 140
IV. Modes et espèces d'octaves. 141
V. Mutations. 143
VI. Notation. 144

II.

NEUMES.

I. Origine et forme des Neumes. 145
II. Introduction des Lignes. 151
III. Origine des Clés. 156

Pages.

IV. Traduction des Neumes. 159

V. Les Neumes représentaient-ils des ornements ou agréments du chant? 163

III.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

SECTION 1.—INSTRUMENTS A CORDES.

CHAPITRE 1er. Instruments a cordes joués par frottement. 167

I. — Violon et Violoncelle. . . . . *ibid.*

II. — Vielle. 174

CHAPITRE II. Instruments a cordes pincées. 178

I. — Monocorde. . . . . *ibid.*

II. — Harpe. 179

III. — Lyre et instruments analogues. 180

IV. — Psaltérion. 182

V. — Guitare. 184

SECTION 2.—INSTRUMENTS A VENT.

CHAPITRE 1er. De l'orgue. 185

CHAPITRE II. Du cor, de la trompette et de la flute. . 191

I. — Cor et Trompette. . . . . *ibid.*

II. — Flute. 192

SECTION 3.—INSTRUMENTS A PERCUSSION.

CHAPITRE 1er. Tintinnabulum. 193

CHAPITRE II. Tambour et timbales. 194

I. — Tambour. . . . . *ibid.*

II. — Timbales. 195

Pages.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I. 197
II. 198
III. . . . . *ibid.*
IV. 200
V. 201
VI. 202
VII. 203
VIII. 204
IX. 205
X. 206
XI. 207

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES PLANCHES.

Pages.

FRONTISPICE. Dessin tiré du manuscrit n° 50 de la bibliothèque de Douai. 1

PL. A. Fac-simile du tableau des huit tons notés avec des neumes et avec les signes inventés par Hucbald. 104

Ce fac-simile, qui nous a été communiqué par M. Fétis, provient du manuscrit 7212 de la bibliothèque royale de Paris.

PL. B. Dessin des claviers de l'orgue de la cathédrale d'Halberstad, construit en 1361. 129

PLANCHES DE L'APPENDICE II.

PL. I, fig. 1. Specimen d'un antiphonaire copié sur l'original déposé par St.-Grégoire sur l'autel de St.-Pierre. Cet antiphonaire, apporté dans le VIII^e^ siècle à l'abbaye de St.-Gall, se trouve encore dans la bibliothèque de ce couvent, sous le n° 359. . 163

La communication de cette pièce importante est due à l'obligeance de M. Kiesewetter, conseiller aulique, à Vienne. (Ce fac-simile et cette note sont tirés des instructions du comité historique relatives à la musique, rédigées par M. Bottée de Toulom.)

fig. 2. Fragment d'une hymne en l'honneur de St.-Cristophe, tiré du manuscrit n° 806 de la bibliothèque de Douai. . . . . *ibid.*

Pages.

PL. I *bis*, fig. 1. Fragment tiré du manuscrit n° 2752, de la bibliothèque dite des ducs de Bourgogne, portant la date de 885, et contenant les différences des tons notés à la suite de la lettre de Réginon de Prum à Rathbode, Evêque de Trèves. . . 166

fig. 2. Fragment d'une hymne en l'honneur de St-Vaast, tiré du manuscrit n° 806 de la bibliothèque de Douai. . . . . *ibid.*

PL. II, fig. 1. Fragment d'un bréviaire du IX^e^ siècle, reposant à la bibliothèque de St.-Omer, sous le n° 252. *ibid.*

fig. 2. Fragment du X^e^ siècle, écrit sur la garde du manuscrit n° 134 de la bibliothèque de St.-Omer. *ibid.*

PL. II *bis*. Partie d'un fragment de notation de la fin du IX^e^ ou du commencement du X^e^ siècle, appartenant à l'auteur de ce mémoire. . . . . *ibid.*

PL. III, fig. 1. Fragment d'un office de St.-Wandrille (Wandregisile), tiré du manuscrit n° 764 de la bibliothèque de St.-Omer (fonds St.-Bertin) . . . *ibid.*

fig. 2. Fragment tiré du manuscrit n° 698 de la bibliothèque de St.-Omer, contenant la vie de St.-Omer (fonds de la cathédrale). . . . . .

PL. IV, fig. 1. Autre fragment du manuscrit n° 764 de la bibliothèque de St.-Omer.. . . . . *ibid.*

fig. 2. Fragment d'une garde du manuscrit coté M. 5. 20. de la bibliothèque de Valenciennes (fonds de St.-Amand). . . . . *ibid.*

PL. V. Fragment du X^e^ siècle, tiré du graduel n° 61 de Cambrai. . . . . *ibid.*

Pages.

PL. VI, fig. 1. Fragment du graduel n° 76 de la bibliothèque de Cambrai. 166

Ce graduel a été écrit au XIe siècle pour l'usage de l'abbaye de St.-Vaast d'Arras. (Cette note se trouve sur la garde du manuscrit.)

fig. 2. Fragment, de la fin du IXe siècle, en la possession de l'auteur de cet ouvrage. . . . . *ibid.*

PL. VII, fig. 1. Fragment tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de la cathédrale de Modène, et reproduit par le Père Martini dans son histoire de la musique, t. 1, p. 184. . . . . *ibid.*

fig. 2. Fragment tiré d'un missel antique, inséré par le Père Martini dans le même ouvrage. . . . *ibid.*

fig. 3. Fragment tiré du graduel n° 62 de la bibliothèque de Cambrai. . . . . *ibid.*

PL. VIII. Fragment d'une hymne en l'honneur de Saint-Winoc, tiré d'un manuscrit qui repose à la bibliothèque de Bergues. . . . . *ibid.*

PL. IX. Fragment d'une hymne en l'honneur de Sainte-Rictrude, tiré du manuscrit coté S. 1. 24, de la bibliothèque de Valenciennes. . . . . *ibid.*

PL. X. Fragment du XIIe siècle, tiré du manuscrit n° 125 de la bibliothèque de Douai. . . . . *ibid.*

PL. XI, fig. 1. Fragment tiré du bréviaire coté A. 6. 4 de la bibliothèque de Valenciennes. . . . . *ibid.*

Ce bréviaire a appartenu à Hugues II, nommé abbé de Saint-Amand en 1130, et mort en 1168. A la tête du manuscrit sont écrits ces mots: *Breviarum abbatis Hugonis.*

fig. 2. Fragment du psautier n° 31 de la bibliothèque de Cambrai. . . . . *ibid.*

Pages.

PL. XII, fig. 1. Fragment de l'ouvrage intitulé: *Opusculum musices, etc. Per Simonem Brabantinum de Quercu*, Nuremberg, 1513. 166

fig. 2. Fragment d'un manuscrit, autrefois à l'abbaye de St.-Blaise, reproduit par Gerbert dans son histoire de la musique sacrée, t. II, p. 59. Pl. X, n° 2. . . . . *ibid.*

PLANCHES DE L'APPENDICE III.

Les pl. I, II, III, IV et V de cet appendice, placées page. . 196
représentent des instruments de musique. L'indication des monuments et des manuscrits d'où ces instruments sont tirés se trouve dans le texte descriptif de ces instruments.

FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

IMP. DE V. ADAM.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

MAR 10 '79
FEB 27 '79
APR 09 '79
APR 04 79
NOV 05 1995
NOV 21 1995
NOV 21 1995
20475
NOV 10 '81
NOV 05 '81

CE ML 0171
.H8C86 1841
C00 COUSSEMAKER, MEMOIRE SU
ACC# 1365710

a39003 002852951b